

El hilo de la fábula

**Revista anual del Centro de Estudios Comparados
Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral**

Diecisiete

2017, Santa Fe, República Argentina

ISSN 1667-7900



Universidad Nacional del Litoral

Rector

Miguel Irigoyen

Secretario de Extensión

Gustavo Menéndez

Decano Facultad Humanidades y Ciencias

Claudio Lizárraga

El hilo de la fábula, revista anual del Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral, publica trabajos originales e inéditos relacionados con los Estudios Comparados y sus intereses: teorías, crítica de literatura argentina y literaturas extranjeras, lenguas, multiculturalidad, inter/transdiscursividad, género, migraciones, recepción y traducción. La revista difunde artículos, entrevistas y reseñas de libros recientes ligados a estas problemáticas.

La publicación cuenta con un Consejo Editorial Interdisciplinario, un Comité Honorario y un Comité Científico integrado por especialistas de prestigiosas instituciones. Ha sido incluida en el Directorio de Latindex y el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas por el CONICET (Res.1855/13), reevaluada en agosto 2016 y confirmada su permanencia en Nivel 1 en dicho Núcleo.

El hilo de la fábula, annual journal owned and directed by the Centro de Estudios Comparados (Universidad Nacional del Litoral), publishes unpublished and original works and explores issues in the field of Comparative Studies: theories, Argentine and foreign literature, languages, multiculturalism, inter/transdiscursivity, migrations, reception and translation. The journal disseminates articles, interviews and reviews of recent books related to these issues. Under an interdisciplinary Editorial Board, an Honorary and a Scientific Committee composed of experts who come from prestigious centers of the country and abroad. *El hilo de la fábula* is included in the Latindex directory and has been incorporated into the Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Basic Core of Argentinian Scientific Journals), Resolution 1855/13 of CONICET.

El hilo de la fábula

Revista anual del Centro de Estudios Comparados de la Facultad
de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral

Directora

Adriana Cristina Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Comité Honorario

Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana María Barrenechea (Universidad de Buenos Aires) †

Daniel Balderston (University of Pittsburgh, EEUU)

Jean Bessière (Université de la Sorbonne, Paris)

Rolando Costa Picazo (Universidad de Belgrano – Universidad de Buenos Aires)

Biagio D'Angelo (Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest, Hungría)

Teresa De Lauretis (Universidad de California, Santa Cruz) Profesora Emérita

Roberto Fernández Retamar (Universidad de La Habana, Cuba)

Anna Gargatagli (Universidad Autónoma de Barcelona, España) Profesora Emérita

Armando Gnisci (Università della Sapienza di Roma, Italia)

Vicente González Martín (Universidad de Salamanca, España)

María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges)

María Teresa Gramuglio (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Rosario)

Daniel Henry Pageaux (Université de la Sorbonne, Paris)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Tres de Febrero)

Jorge Panesi (Universidad de Buenos Aires)

Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba)

Comité Científico

Pampa Arán (Universidad Nacional de Córdoba)

María Isabel Barranco (Universidad Nacional de Rosario)

Gustavo Bombini (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de La Plata)

Lisa Bradford (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Lila Bujaldón de Esteves (Universidad Nacional de Cuyo)

Assumpta Camps (Universidad de Barcelona, España)

Antonella Cancellier (Università di Padova, Italia)

Miguel Dalmaroni (Universidad Nacional de La Plata)

Françoise Dubor (Université de Poitiers, Francia)

Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba)

Blanca Escudero de Arancibia (Universidad Nacional de Cuyo) †

Jorge Fondebrider (Poeta, ensayista y traductor. Fundador del Club de Traductores
Literarios de Buenos Aires)

Gloria Galli de Ortega (Universidad Nacional de Cuyo) †

Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España)

María Rosa Lojo (Universidad del Salvador)

Zulma Palermo (Universidad Nacional de Salta)

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari, Venezia, Italia)

María A. Semilla Durán (Université Lumière Lyon 2, Francia)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Comité Editorial

Adriana Crolla (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Oscar Vallejos (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Ivana Chialva (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Ana Copes (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Responsable de este número

Adriana Crolla (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Secretaria de redacción

Ornela Barisone (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral/CONICET)

Correctora

Valeria Ansó (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral)

Colaboradores lingüísticos y traductores

Susana Ibáñez (CEC–UNL/Inst. Alnte. Brown Santa Fe)

María Inés Lainatti (CEC–UNL/Inst. Alnte. Brown Santa Fe)

Silvia Zenarruza de Clément (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral)

Celina Lagrutta (San Pablo, Brasil)

María Luisa Ferraris (CEC–Universidad Nacional del Litoral/AMPRA)

Coordinadora editorial

Ivana Tosti

Diseño interior y tapa

TED TINTAS

Dirección para enviar colaboraciones:

revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Consulta virtual:

<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/issue/view/598>



ediciones**UNL**

Secretaría de Extensión,
Universidad Nacional del Litoral,
Facundo Zuviría 3563, cp. 3000,
Santa Fe, Argentina.

Tel.: (0342) 4571214

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Índice

Prólogo

Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral): Prácticas comparadas en clave local	9
--	---

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

María Catarina C. Zanini (Universidade Federal de Santa Maria) y Miriam de Oliveira Santos (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro): Ítalo-brasilianidade «gaúcha» como estilo de vida	17
--	----

Dos, saberes migrantes (circulaciones del saber, disciplinas, sujetos, bibliotecas e instituciones)

Oscar Vallejos (Universidad Nacional del Litoral): Introducción. Saberes migrantes	35
Gastón Julián Gil (CONICET – Universidad Nacional de Mar del Plata): Innovadores, adaptaciones creativas y proyectos «nacionales». La circulación de ideas en las ciencias sociales argentinas (1950–1976)	37
Sara Lugo–Márquez (Universitat Autònoma de Barcelona): Debates intersexuales entre Colombia y España. Sobre las teorías científicas del médico español Gregorio Marañón y Posadillo (1887–1960) y la normativización de los cuerpos intersexuales en Colombia en la primera mitad del siglo XX	55

Tres, múltiples moradas (un lugar para los pasajes discursivos)

Alfredo Dillon (Universidad Católica Argentina): Galceran x Piñeyro: una transposición del teatro al cine	75
María Elena Lucero (Universidad Nacional de Rosario): Objetualidades vulnerables: una mirada desde los Estudios Visuales	87

Cuatro, después de Babel (un lugar para la traducción y la tra-dicción)

Ana Cecilia Prenz Kopušar (Universidad de Trieste): Reflexiones sobre la autotraducción desde la mirada del autor	105
John D. Sanderson (Universidad de Alicante): La presencia de lo ausente. Claves fónicas para la traducción shakesperiana	117

Dossier: ¿Por qué traducir los (no tan) clásicos?

Ivana Chialva (CONICET – Universidad Nacional del Litoral) y Milena Frank (Universidad Nacional del Litoral): Introducción. ¿Por qué traducir los (no tan) clásicos?: traducciones argentinas de textos latinos	135
---	-----

Marcos Carmignani (IDH – CONICET – Universidad Nacional de Córdoba): <i>Sartor resartus</i> : el oficio de traducir centones virgilianos _____	141
Lía M. Galán (Centro de Estudios Latinos–Universidad Nacional de La Plata): Acerca de la traducción de los poemas de Catulo _____	155
Gabriela Andrea Marrón (CONICET – Universidad Nacional del Sur): Vosotros a la taberna, ustedes al boliche (Catulo, <i>Carmen</i> 37) _____	163
Alicia Schniebs, Roxana Nenadic y Martín Pozzi (Universidad de Buenos Aires): Espacios legibles: la traducción en los márgenes del canon _____	177

Cinco, escenas de la vida académica

(Homenaje a Antonio Di Benedetto [1922–1986])

Selva Almada: El mono en el remolino. Apuntes sobre <i>Zama</i> de Lucrecia Martel _____	189
Rafael Arce (CONICET – Universidad Nacional del Litoral): <i>Zama</i> , la tragicomedia americana _____	193
Entrevista a Nicolás Sarquís por Jimena Néspolo (Universidad de Buenos Aires – CONICET): La película que no fue _____	199

Seis, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

Josefina Ganuza (Universidad Nacional del Litoral – CEC): Memoria y autoficción. Reseña de <i>Todos éramos hijos</i> , de María Rosa Lojo _____	209
Lorena Sánchez (Universidad Nacional del Litoral): Texto e imagen ¿antinomias? El libro–álbum como punto de encuentro. Reseña de <i>Sobre líneas. El libro–álbum en el aula</i> , de María Cristina Thompson y Alfredo Grondona White _____	211

Siete, la letra estudiante

(un espacio joven)

Sofía Dolzani (Universidad Nacional del Litoral): Entre literatura y danza: un estudio semiótico de la transposición de <i>El Quijote</i> _____	215
Manuela Morrone (Università Ca' Foscari di Venezia – Universidad Nacional del Litoral): Susana Thénon, una voz fuera del cánon _____	225
Abigail Raynoldi (Universidad Nacional del Litoral): Las poéticas de Beatriz Vallejos y Juan L. Ortiz: una lectura de la diáspora zen _____	237

Convocatoria para publicación y normas de presentación _____	247
---	-----

El hilo de la fábula

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, su amor.

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en un lugar prefijado estaba Medea.

67

El hilo se ha perdido: el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo: acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.

Cnossos, 1984.

J.L. BORGES. *Los Conjurados*, 1985.

A Dina San Emeterio, in memoriam.

Prólogo. **Prácticas comparadas en clave local**

Adriana Cristina Crolla

Universidad Nacional del Litoral

89

María Teresa Gramuglio en el capítulo «Literatura comparada y literaturas latinoamericanas» (2013: 374–385) reflexiona sobre el lugar que ocupa la literatura comparada en los programas de las áreas teóricas y en la enseñanza de grado en los claustros de formación universitaria y superior. Se centra particularmente en las Universidades de Rosario y Buenos Aires que son las que reconoce conocer, y llega a la convicción de que «a pesar de la ya larga presencia de la Asociación y de la creación de otros espacios académicos, la tradición de la literatura comparada en nuestras universidades es, a mi juicio, inevitablemente débil» (377). Y afirma que lo que en otros ámbitos se proclama como resurgimiento, debería pensarse como un *surgimiento*, una innovación asociada a los estudios sobre la traducción, la recepción, al cosmopolitismo, los estudios de género y las reconsideraciones del regionalismo.

Al mismo tiempo, reflexiona sobre la primera gran crisis en el comparatismo tradicional que dejó una impronta en perspectivas cerradamente nacionalistas y eurocéntricas y en un segundo momento, más cercano a las preocupaciones actuales, los intereses que pusieron en situación crítica «el núcleo ideológico de las identidades nacionales concebidas como esenciales y homogéneas» (idem). Para tal fin, hipotetiza una tarea que debería realizar la Asociación Argentina de Literatura Comparada: elaborar una cartografía de lo actuado —si bien reconoce como un antecedente valedero el estudio realizado por la autora del presente prólogo y directora de esta revista, publicado en su volumen 8–9 (Crolla, 2008–2009:24–37):

... Sería necesario hacer un relevamiento y análisis de los trabajos realizados y los proyectos en marcha, tarea que sin duda tendrá pensado encarar la Asociación Argentina de Literatura Comparada en un momento de aparente florecimiento como éste. De hecho, esta tarea ha sido brillantemente iniciada por Adriana Crolla en su informadísimo artículo «Recorridos y proyecciones del comparatismo en la Argentina». A partir de esa base empírica se podría producir algo equivalente a lo que fue el informe Bernheimer en los EEUU y sugerir pautas para una incorporación sistemática de la literatura comparada en programas de grado y de posgrado. (378)

Aquel estudio primero lo expandimos en el texto presentado durante las *IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, que organizáramos en la sede santafesina en septiembre de 2009 y que culminara en dos publicaciones: un libro en CD–Rom (Crolla, 2009) que recogió las ponencias de los numerosos participantes,

y un libro impreso (Crolla, 2011) que recogió las conferencias brindadas por los siete invitados provenientes de distintos centros especializados del extranjero y del país y los presentados por los 22 especialistas nacionales y extranjeros que integraron los siete paneles diseñados para dicho evento. En estos espacios se versaron y debatieron gran parte de los tópicos enunciados más arriba por Gramuglio. El panel referido a los desafíos del comparatismo en la Argentina estuvo conformado por quien habla en su carácter de Presidente de la AALC en el período 2007–2009 y por dos expresidentes que la precedieron: la Dra. Lila Bujaldon de Estévez de la Universidad Nacional de Cuyo quien propuso «Apuntes para una historia del comparatismo en la Argentina» y la Dra. Cristina Elgue de Martini quien planteó algunas orientaciones sobre el comparatismo en las prácticas de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba.

Nuestra propuesta tendió a presentar las líneas teóricas que justificaron el status fundacional del campo en la Argentina pero centrando la reflexión en la importancia de indagar lo local y el problema particular de la enseñanza de lo extranjero y lo traducido en nuestras prácticas:

... las conceptualizaciones y metodologías desarrolladas desde el paradigma comparatista se nos han ido revelando como una de las perspectivas más interesantes para producir conocimiento teórico, «archivos» y aportes disciplinares sobre las disciplinas que nos interesan y que podemos englobar en el rubro de literaturas traducidas, en sus articulaciones con lo local y con su enseñanza. (2011: 307)

Desde la convicción de que es necesario, como plantea Spivak (2009:13), captar e intro–extroyectar la extranjería que nos habita basados en una semiosis ética que debe provenir de una revisión de lo propio y lo más cercano:

Para poder reclamar el papel de la enseñanza de la literatura como instrumento de la imaginación —el gran instrumento [inherente a la Otredad]— podemos, si trabajamos tanto como es capaz de hacerlo la tan pasada de moda Literatura Comparada, acercarnos a la irreductible tarea de la traducción, no de una lengua a otra sino del cuerpo de la semiosis ética, ese ir y venir incesante que constituye una «vida». (Spivak, 2009:30-31)

Seguimos todavía hoy proponiendo una práctica comparada en clave local que parta de una voluntad de orden en sentido de «archivo» con contenido más «escritural» que cronológico para mirar lo extranjero no desde su propia localidad foránea, sino desde nuestra propia situacionalidad a fin de ver sus condiciones de aplicación, modos de articulación, recepción, reconfiguración y complejidad de enraizamientos.

Leer la falta y pensar la arena del europeísmo argentino desde otros bordes o lindes posibles, pensando no desde la metrópolis sino desde los márgenes que nos identifican y no leyendo la frontera, en tanto quiebre y divisoria de aguas, sino «lo fronterizo» (aquello que Saer lo denominaba «Zona»). Desde un espacio *in between*, lábil y expandido de «fronteras» difusas y en constante readecuación, a fin de poder hacer luz sobre los «rastros y cenizas» de la materia ígnea que constituyó y vivificó el encuentro con la otredad y que todavía hoy interpela y nos significa.

Con referencia a nuestras preocupaciones actuales, luego de aquellas Jornadas santafesinas hemos virado nuestro objetivo hacia los problemas asociados a las migraciones, nomadismos y localizaciones de la cultura y de los imaginarios. Así

se denomina el programa de investigación (PACT–UNL) que dirigimos y que en estos momentos inicia un segundo periodo de desarrollo con proyectos interdisciplinarios organizados en función de los siguientes ejes y configuraciones:

1. Migraciones espacio–temporales: desplazamientos–emplazamientos, nomadismos, radicaciones, configuración de imaginarios culturales, etc.

2. Migraciones discursivas: intermediaciones, traducción, recorridos y circulaciones textuales, transposiciones, etc.

3. Migraciones conceptuales y simbólicas: códigos y convenciones, géneros, heterogeneidad, igualdad, similitudes, anomalías, utopías, etc.

4. Migraciones culturales y espaciales: empresas de producción, conservación y difusión de los saberes migrantes: bibliotecas (físicas y virtuales), archivos, espacios académicos, periódicos, etc.

10 11

Es que si la mundialización/globalización ha abierto perspectivas totalmente nuevas y ha impuesto nuevos desafíos a la investigación de las tensiones nunca superadas entre lo local y lo extranjero, lo local y lo internacional, replantea y suscita encuentros inéditos entre individuos y sociedades, acelera la conciencia de los problemas globales comunes, motiva la investigación científica e intelectual y enfatiza en ese sentido los factores del conocimiento, la innovación y la creatividad como impulsores del desarrollo.

Pero junto a estos efectos positivos va a la par la emergencia de nuevos (o viejos pero nunca visibilizados) problemas que debemos comprender, redimensionar y cuyo impacto es necesario anticipar. En este sentido, las nuevas identidades migrantes, la cuestión de la circulación en una época de la historia que parece marcada, mucho más que en tiempos anteriores, por el flujo, la relativización de las coordenadas espacio temporales, el reciclaje de modelos y la construcción/deconstrucción de culturas en movimiento o de la movilidad, dan necesariamente como resultado la emergencia de fenómenos que se constituyen en y por la interculturalidad y las transmigraciones.

Este nomadismo incesante del imaginario obliga a repensar el signo de lo fronterizo y de las fronteras (sean físicas como imaginarias) concebidas hoy día ya no como marcas identificables en un espacio físico, sino como lugares de invención y de referencia de identidades y constructos móviles y cambiantes, de diferentes formas de inclusiones y exclusiones, de pasajes y reconfiguraciones permanentes de modelos culturales, sociales, políticos, institucionales y lingüísticos. Si el estudio de los desplazamientos temporales contribuye a la comprensión de las dimensiones ancladas en una dinámica histórica fundada en representaciones operacionales, los nomadismos a través de emplazamientos, sean geográficos, textuales o imaginarios, configuran sentidos alternos o complementarios. Esto obliga a asumir perspectivas de análisis que permitan explicar estos fenómenos de desterritorialización y reterritorialización culturales y su impacto en la constitución de las nuevas identidades. Desentrañar los caminos por los cuales se construyen los sentidos heterotópicos a través de una mirada de lenguajes, mundos e historias, indagando el impacto de la diversidad cultural en el mundo actual (Chambers, 1994) y el modo de recuperación de voces silenciadas, invisibilizadas por la doxa o des-archivadas, que aún esperan su reubicación en el des/locado entramado de las redes y los circuitos: es éste el desafío que consideramos importante para re-construir los pasos del pasado y entender mejor no sólo el presente sino por sobre todo el futuro.

La formulación de recorridos desde miradas multi e interdisciplinarias y en perspectiva comparada, sobre las variadas dimensiones de la constitución de la memoria cultural, la conformación de identidades y los nuevos modos de abordar el conocimiento, proponen desafíos a la investigación formal de tensiones nunca superadas entre lo local y lo extranjero, lo local y lo internacional, lo que obliga a generar herramientas conceptuales y metodológicas que puedan ser trasladadas a otras esferas educativas para propender a la generación de otros abordajes y a la ampliación del área del conocimiento. Al mismo tiempo, a una necesaria construcción de nuevas categorías desde los espacios académicos, al ser éstos ámbitos propicios para alojar el saber y donde es posible realizar necesarias revisiones, completamientos y reformulaciones.

Entendemos entonces que desde esta nueva dinámica, las universidades, situadas en un espacio múltiple y atravesadas por fuerzas en interacción entre lo local, lo nacional y lo global, pueden cumplir un rol particularmente significativo, actuando como agentes cosmopolitas del cambio social y asumiendo una posición de actores activos desde su rica *multiversidad*, forjando nuevos vínculos entre las distintas disciplinas, entre los distintos tipos de conocimiento y entre las realidades locales y las globales, abriéndose al público y cooperando con otros ámbitos en un contexto *glocal* (Robertson, 1997). Por ello sus roles deben ser reorientados hacia desafíos que superen el paradigma de la «torre de marfil» o de la «universidad orientada al mercado», aceptando el diálogo intercultural y diseñando acciones que hagan de las mismas un espacio de pensamiento, reflexión y actuación comprometido con cuestiones globales y locales y en permanente acecho de los fenómenos migrantes que diseñan los imaginarios nómades que nos representan.

La continuidad de la serie anual de esta revista es un signo que demuestra el interés del ámbito universitario donde ejercitamos nuestras prácticas por apoyar y dar marco de referencia a los desafíos asociados al comparatismo que vamos emprendiendo.

Un comparatismo que, como se enuncia desde el nombre que diéramos al *Centro de Estudios Comparados*, con 21 años de existencia en nuestra sede y que dio pie a la emergencia de este emprendimiento editorial, nos obliga a no cerrarnos ni centrarnos en los marcos hoy ya necesariamente revisables de «Literatura Comparada», sino propender a la incorporación y expansión de los cruces e interpelaciones, en un hacer incesante y curioso hacia lo más amplio y potencial posible.

De allí el carácter no monográfico de esta publicación y el mantenimiento a lo largo de sus 17 números de secciones que cobijan núcleos problemáticos referidos al campo de las teorizaciones sobre el comparatismo *in stricto sensu*, la crítica sobre ficcionalizaciones y creaciones literarias, los cruces discursivos, la problemática traductiva, la condensación de aportes desarrollados por invitados a nuestra sede, un espacio para el homenaje y el recuerdo y un espacio no menos importante a alumnos que han empezado a formarse en algunas de las áreas a cargo de los responsables de la revista.

En los últimos números hemos comenzado a incluir un dossier con colaboraciones tendientes a asediar algún tema o problema de particular interés y a propuesta de alguno de los coeditores de la revista. En este número la Prof. Ivana Chialva, especialista en Estudios Clásicos, quien se incorpora al comité editorial, propone el titulado *¿Por qué traducir los (no tan) clásicos?* en tenor de desafío a la autoridad que da su tradición, y como un modo de dar a conocer los esfuerzos de latinistas

argentinos que se han puesto en la tarea de acercar a lectores rioplatenses poesía latina traducida según un registro de habla más cercano que el peninsular. Interpretar desde la academia local textos no canónicos puede hacer reaparecer el canon allí donde no se espera y trasladar así, desde los títulos centrales, los modelos, (pre)juicios y sentidos que la crítica ha fijado como valiosos. Y poniendo en valor un español no canónico que se afirma en su variedad.

Además de la envergadura de los demás trabajos incluidos, que permiten asegurar el nivel alcanzado con los precedentes, este número inaugura la sección *Saberes Migrantes* porque, según lo justifica el Prof. Oscar Vallejos, constituye un espacio necesario para tematizar la condición móvil de los problemas epistemológicos y del conocimiento científico. Éste debe ser observado en sus pasajes, anclajes e *indocilidades* desde una perspectiva comparada en contacto con las condiciones experienciales de los productores y porque las zonas de realidad de las que pretenden hablar no son necesariamente locales sino que parecen ingresar a una escena global.

12 13

En lo que a nosotros respecta, queda la promesa de responder a la solicitud de Gramuglio y a casi diez años en que comenzamos a elaborar aquella cartografía, poder diseñar una más actualizada a partir de los datos que recabemos de las próximas jornadas de la AALC, realizadas en Córdoba en julio del presente año. Y la elaboración de un estudio exhaustivo de los sucesivos números de nuestro Hilo, a fin de tener una mirada más ajustada, precisa y taxonómica de los recorridos y logros alcanzados.

Resulta muy gratificante que el Comité Científico Asesor del CONICET haya decidido confirmar en 2016 la permanencia de la publicación *El hilo de la fábula* 1667-7900 (Impresa) y 2362-5651 (en línea), en el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas, evaluándola por segunda vez consecutiva en el primer nivel.

Referencias bibliográficas

- CROLLA, A. (DIREC.) (2011). *Lindes actuales de la literatura comparada*, Ediciones UNL, Santa Fe. ISBN 978-987-657-616-1
- (2010). La comparación tiene su razón: una mirada desde la localidad. En Schmitd, R. (ed.) *Zonas francas: novas transações comparatistas*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Brasil.
- (EDIT.) (2009). *Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009. CD-ROM. ISBN 978-987-657-126-5.
- (2008-2009). Recorridos y proyecciones el comparatismo en Argentina. *El Hilo de la fábula*. (8-9) 25-39. Santa Fe: Ediciones UNL.
- CHAMBERS, I. (1994). *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GRAMUGLIO, M.T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Municipalidad de Rosario.
- ROBERTSON, R. (1997). Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. *Zona abierta* (92-93), 213-214. Del artículo original publicado en Featherstone, Lash and Robertson, *Global Modernities*, Sage, Londres. [Trad. Juan Carlos Monedero y Joaquín Rodríguez].
- SPIVAK, G. (2003) *La muerte de una disciplina*, Xalapa, Mexico: Universidad Veracruzana. [Trad. al español: Irlanda Villegas]

Crolla, Adriana C.

«Prólogo. Prácticas comparadas en clave local». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 9-14.

Uno,
pasión intacta (un lugar para la teoría)

Ítalo-brasilianidade «gaúcha» como estilo de vida*

Maria Catarina C. Zanini**

Universidade Federal de Santa Maria

Miriam de Oliveira Santos***

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Resumen

El objetivo de este trabajo es comentar algunas características específicas que se encuentran dentro de la dinámica de procesos, que históricamente estableció la identidad de los gauchos italianos en Rio Grande do Sul (Brasil). Esta doble pertenencia crea una doble identidad, que actualmente es altamente valorada, pero también crea una amplia gama de intereses, conflictos y tensiones, expresando los límites de la formación de identidades étnicas en el tiempo y el espacio.

16 17

Palabras clave:

· identidades · identidad étnica · estilo de vida · inmigrantes · Gauchos italianos · gauchos

Abstract

The objective of this paper is to comment on some specific characteristics that are found within the dynamics of processes, which historically established the identity of Italian-gauchos in Rio Grande do Sul (Brazil). This double membership creates a dual identity, which is currently highly valued, but it also creates a wide range of interests, conflicts and tensions, expressing the limits of the formation of ethnic identities in space and time.

Key words:

· identities · ethnic identity · lifestyle · immigrants · Italian-gauchos · gauchos

* Este artigo teve como base paper apresentado no 33 Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), em Caxambu-MG (Brasil).

** Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, mestrado em Antropologia pela Universidade de Brasília – UnB (1997), doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo – USP (2002) e Pós-doutorado pelo Museu Nacional (MN-UFRJ) (2008). Atualmente é professora associada da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Pesquisadora Associada do NIEM-UFRJ (Núcleo Interdisciplinar de Estudos Migratórios). Pesquisador 2 CNPq.

*** Graduada em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1984), mestrado em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000) e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004). Atualmente é pesquisadora associada do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Migratórios e professora adjunta do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da mesma universidade.

Este artigo tem por objetivo refletir acerca de algumas características específicas (similares ou não) encontrada nas dinâmicas dos processos de construções identitárias dos sujeitos denominados de ítalo-gaúchos no Rio Grande do Sul (Brasil).¹ Tal forma reivindicatória de pertencimento de caráter híbrido guarda, em seu interior, uma somatória de outras interfaces de pertencimentos e construções que pretendem tornar públicos uma série de atributos advindos de gostos e estilos de vida (Bourdieu, 1983)² específicos e que tem sido bastante valorizados nas últimas décadas no estado. Estas invocações identitárias salientam, também, uma gama de interesses, conflitos e tensões que findam por se expressar nas discursividades e nas práticas cotidianas da italianidade e de certa «gauchidade» visibilizadas e transformadas em sinais diacríticos demarcadores de fronteiras de pertencimento. Por gauchidade, entendemos o vínculo de pertencimento que é expresso por meio dos indivíduos que assim se autodenominam (e são reconhecidos como tais) e todo o repertório que é agregado a esta invocação identitária de gaúcho. Compreendemos que se trata, nas práticas, de «gauchidades» em que as tensões e os conflitos dos agentes dentro deste campo semântico e político são vastas. Outras clivagens, tais como rural/urbano, classe, gênero, raça, sexualidade, etnia, religiosidade e geração podem acionar elementos diferenciadores internos ao mundo dos gaúchos. Trata-se, pois, de um campo complexo e em constante movimento, formador uma comunidade imaginada (Anderson, 1983).

Definir, cruzar ou traçar paralelo entre as noções de gaúcho, italiano ou brasileiro não é tarefa fácil. São categorias históricas, polissêmicas e que tiveram um processamento discursivo e representativo diferenciado ao longo da história nacional e regional. Não há consenso nem entre os sujeitos que as reivindicam enquanto formadoras de seus mundos de origem e pertencimento nem entre os estudiosos. Concordamos com Seyferth (2000) ao salientar que, em parte, as categorizações hifenizadas (como a de ítalo-gaúcho ou ítalo-brasileiros que utilizamos) são elaborações de empreendedores étnicos em campos discursivos nos quais as identificações se processam³.

Os atributos das gauchidades, das brasilidades ou das italianidades são relativos e situacionais. Tanto o «gaúcho» como o «italiano» de quem se tratará neste artigo são categorias construídas e em construção sendo negociadas cotidianamente nos contextos interativos. Em nossas pesquisas era instigante observar como os descendentes de italianos faziam uso em determinados momentos dos atributos e dos gostos gaúchos e em outros não. Negociar, ampliar, visibilizar ou não determinados aspectos de si ou do grupo faz parte da vida social em que as identidades são instrumentalizadas como elementos distintivos num conjunto de relações sociais mais amplas. Além disso, deve-se chamar a atenção desde já para a passagem que a noção de colono⁴ italiano e a de gaúcho sofreram ao longo da história do Rio Grande do Sul, saindo daquilo que Oliven denomina como a perda do «estigma da grossura» (1992: 100). Assim, da mesma forma que a figura do gaúcho deixou de significar somente grosseria, rudeza e trabalho bruto, os hábitos e valores dos

italianos, ao serem apropriados pelas classes médias (notadamente as urbanas), ressignificam seus pertencimentos e seus atributos. Dentro dessa mesma linha de pensamento, Teixeira (1988) aponta para a similaridade entre a trajetória dos conceitos de gaúcho e de colono, que transitaram do estigma para a distinção elogiosa. Em suas palavras:

(...) pode-se pensar que o termo colono tende a conhecer uma trajetória semântica algo semelhante à do gaúcho. Hoje aquele termo também está, e cada vez mais, remetendo à noção de apego ao trabalho, seriedade, pureza de caráter, simplicidade, autenticidade e, numa espécie de somatório de tudo isso, também quer significar um tipo social extremamente útil (Teixeira, 1988: 54–55).

Zanini (2006), em suas pesquisas entre descendentes de imigrantes italianos no Rio Grande do Sul, optou pelo englobamento da categoria de gaúchos na categoria de brasileiros, pois entendia que, de uma forma geral, era assim que esta questão era posta pelos pesquisados ao pensarem sobre si mesmos em termos de pertencimento de uma forma mais alargada. Em termos de elaboração contrastiva de fronteiras, estas eram acionadas discursivamente no binário italiano/brasileiro e não entre ser italiano e ser gaúcho. A categoria gaúcho era mais facilmente agregada e melhor dimensionada que a de brasileiro.⁵ Havia muitos gostos em comum, tais como a música, as festividades e comemorações, o apego ao mundo rural e suas rotinas, o gosto pelo cavalgar, pelo chimarrão, pela noção de honra e de família, entre tantos outros aspectos que eram mencionados.

Em seu trabalho etnográfico, realizado em Caxias do Sul, Santos (2004) observa que muitos dos descendentes que reivindicam a identidade ítalo-gaúcha hoje, fazem-no por acreditar que esta identidade lhes agrega valor e contribui para a sua diferenciação social. Ser ítalo-gaúcho, é mais valorizado do que ser simplesmente, brasileiro. É interessante observar que a identidade reivindicada seja hifenizada pelo regional e não pelo nacional. Dificilmente alguém se apresentava como ítalo-brasileiro, mas sim ítalo-gaúcho. Além da identidade regional gaúcha ser bem marcada, acreditamos que contribui para isto o fato do gaúcho ser visto, pelo menos dentro do estado do Rio Grande do Sul, como superior ao brasileiro em geral.

Não obstante os diferentes contextos etnográficos e as diferenças encontradas acerca da relação identificatória ítalo-gaúcha,⁶ Zanini e Santos assinalam que as identidades e suas afirmações devem ser compreendidas situacionalmente e como e processo elaborado no encontro de fronteiras de pertencimento (vide Barth, 2000) e também de negociações interativas e históricas mais amplas. Não se pode perder de vista o cruzamento das representações coletivas com os mercados, com a política e com os diversos campos em que os agentes disputavam posições e privilégios.

Salientando-se italianos e gaúchos ao mesmo tempo, alguns descendentes queriam afirmar seu pertencimento à terra na qual nasceram, o Rio Grande do Sul, que denomina seus nativos de gaúchos e outros almejavam mais do que isto. Ao se afirmarem e reivindicarem uma ítalo-gauchidade, assinalavam o quanto eram apegados e respeitosos a determinados valores e gostos tidos como tradicionais (expressos por meio da socialização, do movimento tradicionalista gaúcho e pela mídia de um modo geral). Consumiam músicas, roupas, comidas, participavam de Ctgs (Centro de Tradições Gaúchas), outros eram simpáticos ao MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho) em que manifestavam e compartilhavam «coisas

de gaúchos», mas faziam questão de se afirmarem italianos (de origem).⁷ As positivities salientadas em referência ao mundo italiano como ao mundo gaúcho fazia com que tais categorias fossem acionadas sem constrangimentos ou contradições, pois ambas eram referidas como portadoras de atributos valorados socialmente.

Entre as virtudes pelas quais é construída a figura do gaúcho no presente, segundo Maciel (1994: 39), estariam a valentia, a coragem, a honestidade, a virilidade, a alegria, a hospitalidade, o amor à liberdade e ao galanteio. Para a autora, «embora possa ser polêmica e contraditória, a figura do gaúcho é de uma grande força, ela permite a identificação» (ibidem, p. 39). Na construção de uma italianidade positivada, a alegria, a coragem, a honestidade e a hospitalidade também se mostram elementos de adscrição. Os ítalo-gaúchos talvez elencassem além destes atributos, o gosto pelo trabalho e pela família como elementos constitutivos de seus mundos também. Estas construções fariam parte tanto do universo feminino como masculino e intrageracional também. A sociabilidade propiciada nos CTGs era considerada bastante salutar pelos descendentes de italianos entrevistados. Entre as poucas críticas que Zanini ouviu durante seu trabalho de campo sobre o «modo de ser gaúcho» era quanto ao controle e repressão exercido no movimento tradicionalista sobre os seus membros quanto a forma de se portar e de vestir, entre outras. Alguns destes descendentes, já no mundo urbano, tendo ascendido socialmente, criticavam a Igreja católica por seu teor repressivo e alegavam que viver tal disciplina no interior de uma prática de sociabilidade como a dos CTGs não agradava também. Contudo, tais comentários eram isolados. De uma forma geral, há um gosto consensual entre a moralidade italiana e a do movimento tradicionalista gaúcho que prega um estilo de vida mais conservador e apegado nos valores familiares cristãos.

Como ressalta Maciel (1994: 42), tanto o colono italiano quanto o gaúcho como tipo social de homem do campo existem na atualidade, mas o que deve ser ressaltado é que «enquanto figuras emblemáticas, o gaúcho valente e livre assim como o colono tenaz e trabalhador representam valores caros às populações envolvidas» O quanto há de invenções ou de reconstruções em suas formas de ser se torna menos relevante do que observar qual a força e a potencialidade invocadora e aglutinadora de tais pertencimentos.⁸ Oliven (1992) salienta que na construção idealizada do gaúcho, o imigrante italiano teria sido excluído, já na formação discursiva do italiano o que se observa é que alguns atributos do gaúcho foram agregados, tais como a coragem, o gosto pela música, pelo canto e pela festa, o gosto pelo churrasco e pelo chimarrão, pelos CTGs e pela sociabilidade familiar. Pensamos que conhecer os processos narrativos e interativos destas construções e destes encontros é algo extremamente revelador da riqueza da história humana do Rio Grande do Sul e de suas gentes diversas. Não tendo pesquisado diretamente tais questões em nossos campos junto aos descendentes de imigrantes italianos, entendemos que a escrita deste artigo é um exercício analítico introdutório a este universo que cruza casa, comida, afetos, sons e uma infinidade de diacríticos que emprestam sentido às narrativas identitárias individuais, familiares, grupais e regionais também. Importante observar, como assinalado na narrativa abaixo, como os ítalo-gaúchos interpretam a si mesmos neste processo de encontros de diversidades no tempo e no espaço:

(...) que não tem nada a ver, um gaúcho que tome chimarrão com garrafa térmica seguramente tem muito pouco a ver com aquela imagem do gaúcho de antigamente quer dizer então é mais ou menos isso que acontece com o italiano. Quer dizer, tem alguns hábitos que ele continua a cultivar só que ele tá fazendo isso da maneira própria do nosso tempo (descendente homem, terceira geração, 52 anos, morador urbano da cidade de Santa Maria).

Pensando-se na relação entre cultura brasileira e estilo de vida, observamos que, por bastante tempo se insistiu em uma cultura brasileira única e uniforme em todo o território nacional. Só a partir da Constituição de 1988 o Brasil começa a se pensar como Multiétnico e Multicultural, o que vai implicar em uma série de redefinições da cultura brasileira e mais do que isso dar margem para várias reivindicações de políticas públicas voltadas para grupos étnicos específicos.

20 21

Emigrados italianos no Rio Grande do Sul: breve histórico

A imigração italiana para o Rio Grande do Sul de uma forma expressiva se deu a partir de 1875, momento em que as primeiras famílias de emigrados italianos chegaram ao estado. Aquela população era composta, majoritariamente, por camponeses católicos do norte da Itália, despossuídos, buscando melhores condições de vida que vinham da Itália como um estado nacional recém-unificado e com muitos conflitos internos. Tal processo migratório pode ser compreendido, naquele momento específico, como um acordo entre governos. O governo brasileiro desejava tais populações, pois como ressalta Borges Pereira (1987) os italianos eram considerados migrantes ideais, por serem brancos, católicos e tidos como pacatos trabalhadores. A Itália, convulsionada por crises econômicas, religiosas e demográficas exportava contingentes humanos como forma de aliviar seus males internos.

Aqueles emigrados mesmo sendo, em sua quase totalidade, do norte da Itália, possuíam diferenciações entre si. Eram venetos, trentinos, friulanos, lombardos, mantovanos, cremoneses, falavam dialetos distintos, adoravam santos padroeiros distintos, comiam e casavam de forma diferenciada, enfim, havia entre eles outras auto-identificações e fronteiras de pertencimento acionadas. Como ressalta Lorenzoni (1975)⁹, em suas memórias da travessia transoceânica, nem todos aqueles emigrados se compreendiam em seus diferentes falares. A experiência comum que partilhavam era a do processo migratório, a da ruptura da terra natal, de um processo de *dapaysement* (Santin, 1996). Aquela era a Itália que emigrava para o Brasil: plural, despossuída, conflitiva, familiar, católica, camponesa, pobre e mal compreendida. A noção de que eram italianos foi se processando já em terras brasileiras no contato com as sociedades hospedeiras quando se aglutinaram numa referência comum e genérica frente ao «diferente» encontrado nas terras do «Novo Mundo».¹⁰ Durante o período da II Guerra Mundial, quando o Brasil entra no conflito lutando ao lado dos aliados contra o Eixo (formado por Japão, Alemanha e Itália), os descendentes destes grupos passam por processos repressivos no Rio

Grande do Sul. Tal relação dos imigrantes e seus descendentes com o governo brasileiro vai se processar de forma diferenciada conforme a classe social dos mesmos, se residentes em zonas urbanas ou rurais, se falantes dos dialetos italianos, entre outros elementos. Zanini (2005; 2006) observou haver neste período e após o mesmo um silenciamento identitário advindo da estigmatização da italianidade. Reivindicar-se italiano naquele momento belicoso era «perigoso» e tido como um ato de traição à pátria brasileira. Aliás, os italianos, alemães e japoneses e seus descendentes eram considerados seres «perigosos» e tratados com certa desconfiança. Buscando ascensão social, os italianos do Rio Grande do Sul mantiveram suas rotinas de trabalho tornando menos manifestas suas reivindicações de etnicidade. Contudo, em 1975 quando das comemorações do Centenário da Imigração Italiana no estado e já num quadro de ascensão social expressivo dos descendentes que se tornaram empresários, intelectuais, políticos, entre outras atividades de prestígio, as italianidades começaram a ser reivindicadas e manifestas publicamente. Um sem número de publicações e de festejos deixava claro o quanto as fronteiras ainda estavam acionadas e haviam sido pouco pensadas, apesar da repressão ocorrida durante a II Guerra Mundial. Salientamos que no estado do Rio do Sul as repressões aos descendentes de italianos se deram de forma diferenciada (vide Zanini, 2005, 2006; Sganzerla 2001; Giron, 1994; Santos, 2004). Não se trata de um processo que possa ser generalizado e nem interpretado de forma descontextualizada. Neste período de repressão à italianidade, novos pertencimentos foram sendo acionados, entre eles o de serem nativos gaúchos.

Não se pode esquecer, como ressalta Azevedo, a reinterpretação histórica e comemorativa do 20 de setembro, data da unificação italiana com o dia da «proclamação da República Rio-Grandense», o que permitiria aos imigrantes, segundo ele, «celebrarem sem conflito sua efeméride nacional junto com os gaúchos que cultuam sua epopéia» (1975, p. 250). Como aponta Azevedo, esta ambigüidade revelaria «a latente persistência da italianidade», mas amorteceria «possíveis ressentimentos» entre os grupos. Enfim, pode-se observar que, de ambas as partes, houve e há uma tentativa de significação comum, o que permitiria partilhas e trocas sociais.

Rio Grande do Sul: terra de homens, de cavalos e de liberdade

A literatura produzida pelos próprios imigrantes italianos (Lorenzoni, 1975; Pozzobon, 1997) mostra que já nos primeiros encontros destes com o regional «gaúcho», a distintividade e a elaboração de uma relação dialógica teria início. A categoria gaúcho será utilizada metonimicamente querendo englobar nela também o luso-brasileiro, o pêlo-duro¹¹, o indígena, o homem campeiro, entre outras diferenças presentes no mundo considerado «dos brasileiros», da América e que foi sendo conhecido e reconhecido ao longo do processo colonizador. É importante apontar que aquele camponês italiano despossuído que rumava para o sul do Brasil tencionava se tornar proprietário de terra e trabalhar de forma autônoma. Eles queriam ser

senhores de si e não estarem subjugados ao mando de patrões ou de senhores. Almejavam terra, liberdade e manutenção de uma ordem familiar e cultural também (Alvim, 1986 e Grosselli, 1987). Como ressaltam Costa e De Boni:

Examinando nosso modo de ser, devemos confessar que, desde que aportamos nessa abençoada província de São Pedro, sempre tivemos uma discreta inveja da vida do gaúcho: bombachas, pala, botas, lindos arreios, amplas propriedades, tudo isso nos falava simbolicamente da fartura e da liberdade, dois dos motivos pelos quais deixamos a velha península. Apesar dessa admiração, porém, poucos de nós tornaram-se fazendeiros, pois não tínhamos dinheiro para adquirir campos e, quando o viemos a ter, já havíamos descoberto que era bem mais rentável investir os nossos recursos na economia urbana (1998: 20).

22 23

O forte vínculo familiar, necessário para a reprodução do mundo do trabalho camponês fez com que aquelas famílias desenvolvessem noções de disciplina, autoridade e de solidariedade muito fortes. Não sem conflitos de gerações, de gênero ou de projetos individuais frustrados, as famílias se mantiveram e se reproduziram. Contudo, com lotes de terras de pequeno porte, prole numerosa e poucas chances de ascensão, a saída para novas fronteiras agrícolas, para o trabalho operário e para a as vocações religiosas teve início. As famílias foram se tornando diversas, extensas e portadores de clivagens internas. Zanini (2006), em suas pesquisas, ressalta que, partindo do mesmo emigrado italiano, encontrou famílias ramificadas que estavam posicionadas em classes sociais diferenciadas, tendo membros com capitais culturais e sociais muito diferenciados. A trajetória dos descendentes seguiu caminhos diversos, muito deles ligados à reprodução da condição camponesa ou não, bem como a sujeição a novos processos migratórios (tanto para o Rio Grande do Sul como para outros estados). A busca pela propriedade da terra ou de seus próprios negócios foi e continua sendo uma força motivadora destas populações. Da mesma forma, seja no mundo urbano ou rural, família e trabalho tendem, de uma forma ou outra a se cruzarem, pois são partes valorativas presentes numa mesma ordem de mundo em que o trabalho pode ser considerado um princípio classificador dos indivíduos e das estirpes familiares.

Além disso, para o mundo camponês a terra é um valor, elemento de trabalho e também de coesão familiar. Não se trata somente de um meio de produção, mas sim de um meio de reprodução moral, valorativa e étnica. Zanini (2006) encontrou descendentes de imigrantes italianos no mundo rural da região central do rio Grande do Sul que ainda habitavam as mesmas terras que os antepassados pioneiros e a possibilidade de terem que se desfazer de tal patrimônio era algo tenso. Com o envelhecimento das populações rurais, com a saída para as cidades e a falta de expectativa de ascensão social por meio do trabalho camponês, observou situações de sucessão complexas entre descendentes de imigrantes italianos que consuetudinariamente possuíam regras de transmissão específicas, mas que findaram, por meio de arranjos, adequando-se às situações legislativas nacionais quanto à herança (Zanini, 2008).

Os gringos do Rio Grande do Sul: chimarrão, fartura e musica

*Uma polenta com omelete, chicória cozida como se come
Os «agnolini» com massa, todos gostam e a festa é bela.
Se faz a festa sábado à noite, se bebe e se canta a noite toda
Jogo da «mora» é aquele barulho, o nono Bepi perdeu o chapéu.
Boa saúde e barriga cheia se faz a festa
Após a janta
Se faz a festa após a janta, boa saúde e barriga cheia.
Chama o compadre, chama a comadre,
Faremos «filó» como em anos passados
Vinho «Del ciodo» não pode faltar, e a «Verginela» se faz cantar.
Dançam os jovens, dançam os velhos todos
Contentes sem parar
O vovô vermelho de tomar vinho, a vovó cansada,
Cuida o «Bepino»
Viva o Brasil, nosso Rio Grande, Viva a Itália
Viva imigrante
Viva José, viva Maria, viva os italianos cheios de alegria.
(ÁLVARO MANZONI E VICENTE Z. CUOCO)¹²*

Alcunhados e alcunhando-se de «gringos¹³», os emigrados da Itália, tornados imigrantes italianos no Brasil, colonizadores de parte do estado do Rio Grande do Sul, terra em que se converteram em proprietários, desde cedo desenvolveram uma relação pragmática e de afeto para com o mundo que permitia a eles sobrevivência enquanto famílias camponesas católicas e auto-suficientes, como ressaltada na epígrafe acima. Houve uma mistura de gostos, sabores e de afetos que se cruzaram no processo de colonização ocorrido no Rio Grande do Sul. Tratados como gringos, estrangeiros, aquelas populações desenvolveram uma *coiné* própria, o *Talian*, que permitia uma comunicação mesclada de termos e palavras já tornadas parte do mundo.

Outro elemento em comum presente em ambos os processo reivindicatórios de origem, seja de gaúchos (vide Teixeira, 1988, Oliven, 1992 e Maciel, 2005) ou de italianos (Zanini, 2006) é a utilização do passado como recurso narrativo que promove aquilo que Zanini (ibidem) denominou de *memórias em construção*. Memórias, no sentido a estas emprestado por Halbwachs (1990), ou seja, de leituras sobre o passado elaboradas no presente. Passado este reconstruído, recomposto por meio de tradições inventadas (Hobsbawn e Turner, 1997) ou não, importando ao antropólogo compreender a utilização que estes sujeitos fazem do passado, elemento que se torna extremamente revelador do que eles são, de fato, no presente. Enfim, quais seus gostos, estilos de vida e expectativa frente a uma sociedade em que as mudanças ocorrem muito fortemente?

Neste processo, a existência de agentes interétnicos (ou agentes culturais) se torna fundamental. Eles serão os intermediários que trabalharão na construção e na movimentação de uma determinada expressão dos mundos de origem. Seja

entre os descendentes de italianos ou entre os tradicionalistas gaúchos, a presença destes agentes é fundamental na disseminação dos gostos e dos estilos de vida provenientes da adesão a uma determinada visão de mundo e de um *ethos* específico. Entre os descendentes de italianos estes agentes podem ser religiosos, intelectuais, homens públicos, donas de casa, professores, empresários, enfim, todos aqueles que tomam para a si tarefa de «cultivar as raízes» publicamente e fazer desta ação algo público e compartilhado. No Rio Grande do Sul, há mais de uma centena de associações italianas, de *circolos*, que são organizações regionalizadas conforme a região de procedência dos emigrados da Itália, de corais e grupos de dança que visam «manter aceso» o gosto pelas coisas do mundo de origem. Muitos dos descendentes participam tanto das associações italianas como de CTGs e grupos de danças folclóricas¹⁴. Enfim, são formas associativas que não se conflitam, mas que findam por agregar distintividades e pertencimentos. Ambas também são construtoras de leituras do passado que permitem aos indivíduos traçarem uma linha ontológica de si mesmos no presente, do mundo de origem (italiano ou gaúcho) a suas existências contemporâneas, podendo justificar e atribuir sentido a suas escolhas.

Certa forma de sociabilidade regrada é também algo que une ambas as identificações. Seja em bailes, festivais, comemorações, em festas familiares ou outras, o comportamento e disciplina esperados do descendente de imigrante italiano e do gaúcho é similar, como ressalta o descendente de italianos Rigotto na obra «Nós, os ítalo-gaúchos»:

Maior, ainda, em importância e influência é a integração que conseguimos formar, unindo esse lado festivo e espontâneo, com as tradições gaúchas. Gostamos de um fandango, ao melhor estilo campeiro, assim como de uma animada festa de igreja, introduzida na sociedade local pelos colonos que povoaram esta terra. Vibramos com as canções gauchescas, da mesma forma que veneramos as belas canções do folclore italiano, que nos proporcionam motivo de satisfação e orgulho (1998: 49)

Além disso, é importante ressaltar que ambas as identificações tem consigo um forte apelo emocional. Baseados na crença da origem comum (Weber, 1994), seja a italiana ou a de gaúchos, estes indivíduos contemporâneos acionam um sem número de repertórios de formas de ser condizentes com o estilo de vida que agrega tais atributos, sem contradições. Em especial entre as camadas médias urbanas de descendentes de italianos, era comum observar mobílias, vestimentas, jóias, consumo de um elevado número de elementos advindos da mescla destes mundos. Nestes indivíduos havia toda uma discursividade sobre as origens que se cruzava com suas próprias histórias de vida. A reivindicação de uma identidade originária, desta forma, agregaria valor a si mesmos e as suas próprias histórias familiares e grupais. Um estilo de vida ítalo-gaúcho no qual o consumo de bens, símbolos e toda uma gama de elementos que alimentam e são alimentados pelas noções de pertencimento. Pertencimento este que, para estes indivíduos, deve ser analisado na perspectiva de uma escolha (Featherstone, 1995) e não de uma identidade essencializada ou essencializadora.

O consumo permitiria, desta forma, uma estetização da vida, sobre a qual há, igualmente, todo um repertório discursivo. Um dos elementos mais presentes neste processo estetizador discursivo é a presença do mundo rural, seja narrado em causos, contos, poemas, músicas e toda uma produção que está presente tanto na litera-

tura produzida por descendentes de imigrantes italianos bem como na literatura regional do Rio Grande do Sul. Os ítalo-gaúchos que assim se definem têm um gosto particular pela vida no campo. Mesmo estando em cidades ou não fazendo parte do mundo rural, as narrativas da ancestralidade, dos pioneiros colonizadores remetem ao mundo no qual cultura e natureza dialogavam, conflitavam-se e se domesticavam. O mundo das matas virgens, das feras, da construção das primeiras picadas e estradas, das casas, do mundo da colônia enfim, cruza-se com o mundo rural ideal da gauchidade: homem, cavalo, liberdade, ação, coragem. Ou seja, atributos em negociação que remetem a uma estirpe de força e vigor.

Esta tipificação do mundo rural que, por vezes, é construída numa visão romântica do campo e de seus afazeres provoca sentimentos de nostalgia, muito comum de ser encontrado nas narrativas dos descendentes. Nestas construções, observamos que as representações servem como guias socializadores, apontando para os indivíduos caminhos a seguir, táticas e estratégias de ação. Diria que tal capacidade nas sociedades contemporâneas que se transformam com muita rapidez, é algo a ser considerado. Além disso, todos os elementos presentes nas auto-identificações ítalo-gaúchas emprestam aos indivíduos uma noção de estilo de vida como algo que conota «individualidade, auto-expressão e uma consciência de si estilizada» (Featherstone, 1995: 119). Durante seu campo, Zanini (2006) chamou a atenção para a existência de um mundo camponês miniaturizado existente na zona urbana de Santa Maria. Eram indivíduos que em terrenos urbanos ou mesmo em apartamentos procuravam reproduzir um gosto pelas coisas do mundo camponês. Eram pequenas hortas, fogões à lenha, parreirais que possibilitavam aqueles indivíduos se sentirem, mesmo distantes, conectados ao «mundo de origem» camponês e italiano que deve ser entendido como formador de *habitus* (Bourdieu, 1983), ou seja, estavam a tal ponto interiorizados que acompanham os indivíduos onde que eles se situem.

Outro elemento que mereceria um capítulo à parte é o hábito de se beber chimarrão. O plantio e cultivo da erva-mate foi introduzido também entre as atividades dos emigrados italianos e no Álbum do primeiro Cinquentenário de Colonização italiana no estado do Rio Grande do Sul (1925), esta já era citada como um dos principais produtos cultivados por aqueles. Eles começaram a produzir para o mercado, mas também a consumir no interior dos domínios familiares. Zanini (2006) relata que um de seus entrevistados narrou que era vergonhoso beber chimarrão em público, mas que com o passar dos anos os italianos deixaram de sentir vergonha e tornaram este hábito público. Neste aspecto, deve ser observado que este foi um hábito que no Rio Grande do Sul como todo se popularizou entre todas as camadas sociais, gêneros e grupos étnicos. A mídia desenvolveu um papel muito importante na ressignificações deste hábito. E, para os descendentes de italianos o chimarrão é muito apreciado porque daria disposição para o trabalho e também porque «junta a família».

Cumprir notar que Azevedo (1994: 72), já no final da década de 60, chamava a atenção para a existência no Rio Grande do Sul valores «coloniais», isto é, «reelaborações da experiência européia no meio colonial». Essas reelaborações são uma mistura das culturas e valores gaúchos, brasileiros e italianos que dão origem a uma cultura local dentro da cultura regional, uma subcultura dentro da cultura gaúcha. Nas comemorações do Centenário da Imigração Italiana no estado, o então governador, Sinval Guazzelli, descendente de imigrantes italianos, em sua *Mensagem*, presente no Álbum, declara que:

...se na língua-mãe não escondiam os laços que ainda os ligavam a sua península mediterrânea, o ar que aqui se respira, o calor do sol que os acompanhou no trato diurno com as coisas que sabiam fazer, o clima que cercava suas lavouras e suas vidas, a maturação de seus vinhedos, a força da nova terra, enfim integrou-os à heróica saga riograndense.

E a troca de conhecimentos e costumes com aqueles que aqui encontraram os filhos nativos da terra e os outros imigrantes de além-mar, propiciaram o mais rico caldeamento cultural que este chão poderia receber. Depois da inserção italiana no universo riograndense, pode-se sentir que a terra mudou. Para melhor. Porque se eles, os italianos vieram para ficar, deram-se por inteiro ao novo mundo (1975: .4).

Considerações finais

Uma das questões interessantes que observamos nos processos de encontros entre diversidades é a formação tradutória e discursiva possibilitada por estes contatos. Afinal, como ressalta Bhabha (2001), as culturas seriam entre-lugares-deslizantes, ou seja, projetos sempre inacabados e não enunciados em sua inteireza. Não há como definir em definitivo identidades, sejam hifenizadas ou não. Elas estão sempre em processo, em troca e em negociação. Conforme conjunturas diversas os indivíduos remanejam seus sinais diacríticos e associam a si mesmos elementos das diversidades alheiras. Assim, tanto coisas de italianos «caíram no gosto» do gaúcho de um modo geral como as coisas de gaúcho «caíram no gosto» dos descendentes de italianos.

Não se pode negligenciar o papel socializador da educação formal, que tem valorizado enormemente as tradições gaúchas, das mídias, que há muito tem entrado nas casas dos descendentes via jornais, rádio, televisão, e agora via Internet. As possibilidades de troca e de consumo de bens culturais do cruzamento destes mundos são amplas, permitindo aos indivíduos que no interior deste mercado possam elaborar seu próprio repertório. Pensamos que não se pode generalizar tal processo de uma forma ampla. Há ítalo-gaúchos camponeses, há ítalo-gaúchos empresários, há ítalo-gaúchos operários, há homens, mulheres, crianças, idosos, enfim, uma enormidade de clivagens que devem ser conhecidas no interior das construções representativas e classificatórias dos indivíduos.

E por fim devemos observar que aquilo que define e delimita os ítalos-gaúchos como grupo e une todos os tipos acima citados em uma só classificação, mais que o apelo à uma origem comum, são determinados valores, tais como a ética do trabalho, a ideologia da ascensão social e uma determinada noção de família e seus correlatos em termos de práticas sociais. Ou seja, seu estilo de vida.

Notas

¹ As argumentações presentes neste artigo são fruto de pesquisas etnográficas realizadas pelas autoras junto a descendentes de imigrantes italianos no Rio Grande do Sul. Maria Catarina C. Zanini (UFSM) desenvolve pesquisas desde 1997 na região central do estado e Miriam de Oliveira Santos (UFRRJ) desenvolve pesquisa na região de Caxias do Sul desde 2002.

² Estamos utilizando a noção de gosto e estilo de vida neste artigo conforme Bourdieu, para quem: «O gosto, propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a forma generativa que está no princípio do estilo de vida. O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos; mobília, vestimentas, linguagem ou *hexis* corporal, a mesma intenção expressiva, princípio da unidade de estilo que se entrega diretamente à intuição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados» (1983:83–84).

³ Como ressalta Bhabha (2001:20): «O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses «entre-lugares» fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação —singular ou coletiva— que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração, no ato de definir a própria idéia de sociedade».

⁴ Por colono, entendemos, de acordo com Seyferth (1993), a dimensão étnica da identidade camponesa. Segundo a autora, no sul do Brasil ela diz respeito à condição de descendentes de imigrantes europeus: «A identificação do colono como ser coletivo inclui tanto a objetividade dos fatores culturais e sociais delineadores de uma comunidade camponesa específica, como a subjetividade de elementos etnicamente elaboradas e contidas, sobretudo, na idéia de “origem” dada pela imigração» (ibidem:..61).

⁵ Em suas reflexões acerca da relação regional/nacional, Oliven (1998:80) ressalta que: «O que ocorre no Rio Grande do Sul parece estar indicando que atualmente para os gaúchos só se chega ao nacional através do regional, ou seja, só é possível ser brasileiro sendo antes gaúcho. A identidade gaúcha é atualmente reposta não mais em termos da tradição farroupilha, mas enquanto expressão de uma distinção cultural em um país onde os meios de comunicação de massa tendem a homogeneizar culturalmente a sociedade a partir de padrões muitas vezes oriundos da zona sul do Rio de Janeiro».

⁶ Outro artigo, de autoria de Zanini (no prelo), denominado *Brasileiros, italianos, gaúchos, venetos, trentinos, lombardos, vicentinos...: origens em evidência* também é fruto destas inquietações.

⁷ Como ressalta Maciel, «Gaúchos são todos os nascidos no Estado, uma população heterogênea com suas diferenciações sociais econômicas e culturais (o que inclui desde classe social até origens étnicas). Neste sentido, é sinônimo de «rio-grandense do sul» (1994:32)». Contudo,

como ressalta a autora, a denominação gaúcho se presta a confusões e se deve ter cuidado em sua passagem histórica de marginal a herói.

⁸ Como salienta Bourdieu, «O acto de categorização, quando consegue fazer-se reconhecer ou quando é exercido por uma autoridade reconhecida, exerce o poder por si: as categorias “étnicas” ou “regionais”, como as categorias de parentesco, instituem uma realidade usando do poder de revelação e de construção exercido pela objectivação no discurso» (1998: 116).

⁹ Jovem de 14 anos que migra com a família para a região central do Rio Grande do Sul. Suas memórias escritas foram traduzidas e publicadas por uma descendente sua em 1975 quando dos festejos do centenário da Imigração Italiana no estado.

¹⁰ Para Zanini (s.d.:p.): «Considerando-se que aquelas populações de imigrantes foram conduzidas para localidades nas quais ficavam, de certa forma, distantes do grande convívio com os nacionais e que este, quando era efetuado, era realizado por homens (Azevedo, 1975: .236), pode-se pensar também porque alguns símbolos presentes na constituição do tipo ideal do gaúcho acabaram caindo na simpatia do colono italiano, tais como o cavalo, os trajes (Azevedo, : 243) e aquele ar de homem livre, cavalgando pelos campos abertos, imagem pura do homem “sem dono”. »

¹¹ Forma como os imigrantes italianos e os descendentes denominavam (e ainda denominam) aqueles que teriam origens regionais, que podem ser lusas, indígenas ou «misturadas».

¹² Esta letra de música se denomina *Bona salute e pancia piena* (Boa saúde a barriga cheia), presente no CD *Italianissimo – Sono Imigrante – 120 anos de imigração italiana*, do grupo *Ragazzi dei Monti*, de Monte Belo do Sul. Nela se observa a mescla de mundos, de falares e de gostos também.

¹³ Embora dependendo do contexto, tal denominação pode ser utilizada como ofensa e ser recebida com indignação. O termo colono também possui esse *status* ambíguo, sendo utilizado ora como demarcador identitário, ora como estigma (Cf. Teixeira, 1988, especialmente o capítulo V).

¹⁴ Por exemplo, no ano de 2000, Zanini fora comunicada do evento que escolheria a Prenda Ítalo-riograndense de um CTG em Santa Maria. Prenda é figura feminina que acompanha o gaúcho. Há vestimentas específicas e todo um repertório performático e moral que deve acompanhar a figura da prenda.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, B. (1983). *Imagined communities*. London: Verso.
- AZEVEDO, T. (1975). *Italianos e gaúchos: os anos pioneiros da colonização italiana no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.
- (1994). *Os italianos no Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: EDUCS.
- BARTH, F. (2000). Os grupos étnicos e suas fronteiras. Em Lask, T. (org.), *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- BHABHA, H. (2001). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

- BORNHOLDT, L.C. (2010a). What is a gaúcho? Intersections between state, identities and domination in Southern Brazil. *Contextos*. Revista d'Antropologia i investigacio social. (nº 4), 23–42. Consultado em 04 de dezembro de 2012 em: <www.con-textos.net>.
- (2010b). Negociações desiguais. Resistência na relação entre trabalhadores rurais e criadores de gado no Sul do Brasil. *Civitas*. 10 (nº 3), 513–526.
- BOURDIEU, P. (1983). *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero.
- (1998). *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes.
- (2004). *O Poder simbólico* (7 ed). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CARA-WALKER, A. (1987). Cocoliche: the art of assimilation and dissimulation among italians and argentines. *Latin American Studies Association*. 22 (nº 3), 37–67.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. (2006). *Caminhos da identidade: ensaio sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora UNESP; Brasília: Paralelo 15.
- COHEN, A. (1974). *Urban Ethnicity*. Introdução. London: Tavistock Publications.
- CORADINI, O.L. (1988). «Os significados da noção de “italianos”». Em Maestri, M. (org.) *Nós, os italo-gaúchos* (2 ed). Porto Alegre: Editora da Universidade, pp. 33–39.
- CORREA, S.M.S. (2001). Identidade Étnica em Meio Urbano. *Ágora*, Santa Cruz do Sul, 7 (nº 2), 119–132.
- DALL'AGNOL, S.G.B. (1983). *O amor é vida: árvore genealógica das famílias Dall'Agnol Bogoni (Bodo-Pra-Spigiorim-Mores)* (2 ed). Porto Alegre: EST.
- DELANEY, J. (1996). Making sense of modernity: changing attitudes toward the immigrant and the gaúcho in turn-of-the-century Argentina. *Comparative Studies in Society and History*, V. 38, (nº 3), 434–459.
- DE BONI, L.A. E COSTA, R. (1984). *Os italianos do Rio Grande do Sul* (3 ed). Porto Alegre/ Caxias do Sul: EST/Universidade de Caxias do Sul.
- FEATHERSTONE, M. (1995). *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.
- GEERTZ, C. (1997). *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes.
- GIRON, L.S. (1994). *As sombras do Littorio*. Porto Alegre: Parlandia.
- GOEBEL, M. (2010). Gaúchos, gringos and galegos. The assimilation of the Italian and Spanish Immigrants in the making of Modern Uruguay 1880–1930. *Past & Present* (nº 208), 191–229.
- GOLIN, T. (2004). *Identidades*. Questões sobre as representações sociais no gauchismo. Passo Fundo: Clio, Méritos.
- GOODY, J. (1986). *The logic of writing and the organization of society*. New York: Cambridge University Press.
- GUAZZELLI, S. (1950). *Album Comemorativo do 75 Aniversário da colonização Italiana no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Revista do Globo.
- GUTIERREZ, E. E GUTIERREZ, R. (2000). *Arquitetura e assentamento italo-gaúchos (1875–1914)* Passo Fundo: UPF.
- HALBWACHS, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais.
- HOBSBAWN, E. E RANGER, T. (ORG) (1997). *A invenção das tradições* (2

- ed). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- JACKS, N. (1999). *Querência. Cultura regional como mediação simbólica*. Porto Alegre: Ed.UFRGS.
- LEAL, O.F. (1992). Honra, morte e masculinidade na cultura gaúcha. Em Teixeira, S.A. (org). *Brasil & França: ensaios de Antropologia Social*. Porto Alegre: Ed. UFRGS. pp. 141–150.
- LORENZONI, J. (1975). *Memórias de um imigrante italiano*. Porto Alegre: Sulina.
- MACIEL, M.E. (1994). «Considerações sobre gaúchos e colonos». Em Baquero, M. et al. *Diversidade étnica e identidade gaúcha*. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC. pp. 32–39.
- MAROCCHO, I.A. (2010). Aspectos da cultura gaúcha e sua teatralidade. Em Brum, C.K. et al (org). *Expressões da cultura gaúcha* (107–138). Santa Maria: Ed. UFSM.
- OKAMURA, J. (1981). Situational ethnicity. *Ethnic and racial studies*. 4(4), 452–465.
- OLIVEN, R.G. (1991). Em busca do tempo perdido. *RBCS* 15. 6 (15), p. 40–52. Consultado em 6 de dezembro de 2012 em: <www.anpocs.org.br/porta/publicacoes/rbcs_00_15/rbcs15_03.htm>.
- (1992). *A Parte e o todo*. Petrópolis: Vozes.
- (1993). A dupla desterritorialização da cultura gaúcha. Em Fonseca, C. (org) *Fronteiras da cultura: horizontes e territórios da antropologia na América Latina* (pp. 24–40). Porto Alegre: Ed. UFRGS.
- OLIVEN, R.G. (2006). National and regional identities in Brazil. Rio Grande do Sul and its particularities. *Nations and Nationalism*. 12 (2), 303–320.
- (2010). Rio Grande do Sul: um só estado, várias culturas. Em Brum, C.K. et al (org). *Expressões da cultura gaúcha* (pp. 15–38). Santa Maria: Ed.UFSM. (pp.15–38)
- ORTNER, S.B. (2007). Subjetividade e Crítica Cultural. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre. 13 (28), 375–405. Consultado em 20 de janeiro de 2010 em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v13n28/a15v1328.pdf>>.
- PEREIRA, J.B.B. (1974). *Italianos no mundo rural paulista*. São Paulo: Pioneira.
- PESAVENTO, S. (1993). A invenção da sociedade gaúcha. *Ensaio FEE*, v. 14, (nº 2), 383–396.
- RIGOTTO, G.A. (1998). Nossa salutar integração faz do Rio Grande a terra que os imigrantes sonharam. Em Maestri, M. (org.) *Nós, os ítalo-gaúchos* (2 ed) (pp. 48–50). Porto Alegre: Editora da Universidade.
- RIOS, J.A. (1958). Aspectos políticos da assimilação do italiano no Brasil *Sociologia*, São Paulo. XX (3), 295–339.
- ROCHE, J. (1969). *A Colonização Alemã e o Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo.
- RONSINI, V. M. (2004). *Entre a capela e a caixa de abelhas. Identidade cultural de gringos e gaúchos*. Porto Alegre: EdPUCRS,
- SANTIN, S. (1996). Integração sócio-cultural do imigrante italiano no Rio Grande do Sul. Em De Boni, L.A. (org) *A presença italiana no Brasil* (pp. 593–610). Porto Alegre; Torino: EST/ Fondazione Giovanni Agnelli.

- SANTOS, M.O. (2004). *Bendito é o fruto: festa da uva e identidade entre os descendentes de imigrantes italianos de Caxias do Sul – RS*, tese de doutorado, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social UFRJ – Rio de Janeiro.
- SEYFERTH, G. (2000). Identidade nacional, diferenças regionais, integração étnica e a questão imigratória no Brasil. Em De Cerqueira Leite Zarur, G. (org), *Região e nação na América Latina* (pp. 81–109). Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
- SGANZERLA, C.M. (2001). *A lei do silêncio*. Passo Fundo: UPE.
- SLATTA, R.W. (1983). *Gauchos & the vanishing frontier*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- (1984). Gauchos, llaneros y cowboys: un aporte a la historia comparada. *Boletín Americanista*, n. 34: 193–208. Consultado em 5 de dezembro de 2012 em: <<http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/98446/146061>>.
- TEIXEIRA, S.A. (1988). *Os Recados das Festas*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- WEBER, D. E RAUSCH, J.M. (ORG) (1994). *Where cultures meet*. *Frontiers in Latin American History*. Wilmington, DE: Scholarly Resources Inc.
- WEBER, R. (2004). O Avanço dos «italianos». *Historia em revista*, (nº 10): s.p. Consultado em 06 de dezembro de 2012 em: <http://www.ufpel.edu.br/ich/ndh/downloads/historia_em_revista_regina_weber.pdf>.
- WILLEMS, E. (1980). *A aculturação dos alemães no Brasil: estudo antropológico dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil*. São Paulo: Nacional.
- ZANINI, M.C. (2005). O Estado Novo e os descendentes de imigrantes italianos: entre feridas, fatos e interpretações. Em Dalmolin, C. (org.). *Mordaça verde e amarela* (pp. 113–128). Santa Maria: Palotti.
- (2006). *Italianidade no Brasil meridional. A construção da identidade étnica na região de Santa Maria – RS*. Santa Maria: Ed. UFSM.
- (2008). «Agricultores, camponeses e também colonos descendentes de imigrantes italianos na região central do Rio Grande do Sul». Em Neves, D. P. (org.) *Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil. Formas dirigidas de constituição do campesinato*. São Paulo/Brasília: UNESP/NEAD, v. 2. pp. 89–108.
- (2010). Brasileiros, italianos, gaúchos, vênnetos, trentinos, lombardos, vicentinos: origens em evidência. Em Brum, C. K. et al (org). *Expressões da cultura gaúcha* (pp. 49–64). Santa Maria: Ed. UFSM.
- ZANINI, M.C. E SANTOS, M.O. (2009). Colonizações em contraste: italianos no Rio Grande do Sul. Em Tedesco, J. C. et al (org) *Colonos, Colônias & Colonizadores*. Vol II. Erechim: Habilis.
- (2013). As Festas da Uva de Caxias do Sul, RS (Brasil): Historicidade, mensagens, memórias e significados. *Artelogie* (Online), v. 4, pp. 1–10.

Zanini, Maria Catarina C.
de Oliveira Santos, Miriam

«Ítalo-brasilianidade “gaúcha” como estilo de vida». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 17–32.

Fecha de recepción: 20 · 09 · 16

Fecha de aceptación: 12 · 04 · 17

Dos,

saberes migrantes

(circulaciones del saber, disciplinas, sujetos,
bibliotecas e instituciones)

Introducción. Saberes migrantes

Oscar Vallejos

Universidad Nacional del Litoral

Hebe Vessuri en un texto que busca dar cuenta del proceso de institucionalización de la ciencia en los contextos periféricos llama la atención acerca de cómo la ciencia occidental organiza dos dispositivos sociales: uno para validar conocimiento y otro «para mover conocimientos de unos sitios a otros» (Vessuri, 1994: 201). El primer aspecto de la ciencia que suele reconocerse como su condición sustantiva, es el dispositivo de validación para el que se postulan diferentes nombres: contrastación, prueba, corroboración, ajuste, etcétera. El segundo empezó a visibilizarse a partir del interés por comprender los procesos de institucionalización de la ciencia en las regiones que no la habían producido y cuando se rompe lo que Marcos Cueto identifica como la superioridad cultural intrínseca de la ciencia. Sólo allí se pone en visibilidad tal condición.

34 35

Tematizar esta condición móvil del conocimiento y lo que se sigue de ello es el interés de esta nueva sección de *El Hilo de la Fábula*. La hemos llamado *Saberes migrantes* para recuperar una sensibilidad actual acerca del migrar que, si bien se presenta como un drama de esta cruda actualidad, no ha dejado de suceder a partir de la experiencia de la modernidad, la intensificación del capitalismo y la estructuración colonial.

La agenda de trabajo sobre los saberes migrantes que pasa a formar parte de los estudios comparados con derecho propio incita a pensar que los problemas epistemológicos —aquello que había sido considerada la condición sustantiva de la ciencia— deben sopesarse en contacto con las condiciones experienciales de quiénes y dónde producen saberes y cómo las zonas de realidad acerca de las que pretenden hablar no son necesariamente locales sino que parecen ingresar a una escena global. La perspectiva comparada nos incita a pensar que lo local no es ni un destino ni una zona dócil de lo real que se deja expresar; cuando se repone la dimensión migrante del saber se repone también la memoria del recorrido de unos sitios a otros, de unas lenguas a otras; de unas lenguas otras.

Referencias bibliográficas

VESSURI, HEBE (1994). «El proceso de institucionalización», en Salomon, Jean-Jacques y otros (comp.). Una búsqueda incierta. Ciencia, tecnología y desarrollo. México: Editorial de la Universidad de las Naciones Unidas/FCE. 1996. [Traducción del texto en inglés de Susana Marín]

Vallejos, Oscar

«Introducción. Saberes migrantes». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 35–36.

Innovadores, adaptaciones creativas y proyectos «nacionales». La circulación de ideas en las ciencias sociales argentinas (1950–1976)

Gastón Julián Gil*
CONICET –
Universidad Nacional de Mar del Plata

36 37

Resumen

Entre las décadas de 1950 y 1970 las ciencias sociales argentinas experimentaron un pluralismo teórico que combinó diversos procesos de espacialización de teorías provenientes de los centros metropolitanos de producción de conocimiento. Esas adaptaciones, más o menos creativas, convivieron con propuestas de formular teorías endógenas guiadas por un compromiso militante y el afán de transformación social. En el marco de su definitiva institucionalización, disciplinas como antropología y sociología tuvieron referentes académicos que, en general desde sus anclajes institucionales, marcaron el pulso de las discusiones teóricas, en muchos casos atravesadas por la coyuntura política. Aunque los legados que dejaron esos científicos sociales para el devenir de cada una de las disciplinas fue dispar, constituyen una marca indeleble de cómo se practicaban las ciencias sociales en la Argentina y de los conflictos que dominaron el campo de las ciencias sociales durante tres décadas.

Palabras clave:

· antropología de la ciencia · creatividad · innovación · Argentina

* *Doctor en Antropología Social (UNaM), investigador independiente del CONICET y profesor de grado y postgrado en la Universidad Nacional de Mar del Plata. En los últimos diez años realizó estudios de antropología histórica sobre la conformación de los campos disciplinares en las ciencias sociales argentinas entre las décadas de 1950, 1960 y 1970. Sobre esas investigaciones publicó Universidad y Utopía (EUDEM, 2010) y Las sombras del Camelot (EUDEM, 2011).*

Abstract

Between the decades of 1950 and 1970 social sciences in Argentina experienced a theoretical pluralism that combined several processes of spatialization of theories that came from metropolitan centers of knowledge production. Such adaptations, which were relatively creative, coexisted with proposals of endogenous theories that should be guided by political commitment and the ideal of social transformation. Within the context of their definitive institutionalization, disciplines like anthropology or sociology found academic referents that, mostly linked to their own institutions, led the way in theoretical discussions, in many cases determined by the political situation. Although the legacy of such social scientists showed many differences, it is an indelible mark of the ways in which social sciences were practiced in Argentina and of the conflicts that were predominant in the field of social sciences for three decades.

Key words:

· anthropology of science · creativity · innovation · Argentina

Innovación y creatividad en la ciencia

La innovación y la creatividad constituyen dos de los valores más amplia y positivamente reconocidos en la ciencia. Sin embargo, no se trata de procesos lineales o sencillos de discriminar, entre otras razones porque se los suele utilizar como sinónimos. E igualmente complejo es determinar el grado de innovación y creatividad que pueda mostrar una trayectoria académica. De manera preliminar, puede plantearse que la creatividad suele asociarse a la concepción de nuevas ideas (en nuestro caso referido a, por ejemplo, un modo particular de abordaje de lo social), conceptos novedosos, entre otras posibilidades. Aunque la línea que los separa es bastante sutil, la innovación comúnmente se vincula con la capacidad de aplicar y combinar ideas de manera novedosa, lo cual en el ámbito académico excede ampliamente la reflexión teórica o la producción académica escrita. Si se acepta esta separación, la historia de todo campo científico nos mostrará actores académicos con una gran capacidad de innovación (por ejemplo institucional) pero que no necesariamente se destacan o deslumbran por su creatividad. Como contrapartida, no pocos académicos creativos necesariamente producirán innovaciones significativas o generarán un impacto evidente en sus campos disciplinares, y tal vez sus legados puedan llegar a perdurse

entre sus contemporáneos. Por supuesto, aunque se trate de casos excepcionales, algunos actores alcanzan elevados estándares en ambas dimensiones, que claro está son sumamente complejas de mensurar.

Todo parece indicar que la capacidad de innovación ofrece mayores posibilidades para ser mensurada, dado que la creatividad remitiría a aspectos cualitativamente diferentes y que produce huellas diferenciales en el tiempo. Lo que sí ambas dimensiones generan es una ruptura con el sentido común académico. De hecho, suele afirmarse que existe una «tensión esencial» entre tradición e innovación (o conformidad y disenso), que constituye una clásica inquietud de la epistemología de Thomas Kuhn (1977), dada la «productividad» que usualmente arrojan las estrategias conservadoras de la «ciencia normal». En efecto, la innovación (más o menos creativa) implica la asunción de una serie de riesgos elevados y consiguientes castigos (Bourdieu 2008), sobre todo si no se cuenta con el suficiente capital científico como para afrontarlos. Esas estrategias innovadoras de alto riesgo pueden garantizar no sólo un alto impacto (habitualmente mayor que las contribuciones «conservadoras»), en concreto publicando y siendo citado, sino también el acceso a esa creatividad altamente apreciada en los campos científicos-académicos que puede llegar a garantizar un premio descollante o quedar registrado en la posteridad como un «clásico» o un autor de culto. Entre las fuerzas que detienen o estimulan esas estrategias de innovación pueden operar constreñimientos institucionales (por ejemplo un departamento que ha practicado la acumulación del período de «ciencia normal»), aunque también las culturas disciplinares (Foster et. al, 2015). Por ello, es posible considerar ambos polos como «regiones distintas de posibles demandas de investigación o “tomas de posición”. Los científicos anticipan un determinado perfil de riesgo y recompensa para cada región. A través de la elección de un problema de investigación, los científicos invierten en una particular mezcla de tradición e innovación» (Ibíd.: 878).

Más allá de la dificultad para determinar con precisión cuán creativa e innovadora es una obra intelectual, la capacidad de influenciar a sus contemporáneos y a las generaciones sucesivas es uno de los indicadores sustanciales. La historia de la ciencia en general y los diversos campos intelectuales puede considerarse, siguiendo a Collins (2002), como una historia de los grupos, de sus redes y sus rivalidades, en la que resulta esencial la conformación de redes intergeneracionales en torno a las cuales se concreten procesos de creatividad, es decir cadenas de alumnos y maestros, conformando un «campo estructurado de fuerzas» (Ibíd.) en el que además de esas cadenas intergeneracionales, se destacan las rivalidades contemporáneas.

Desde una perspectiva psicológica, Kasperson (1978) define a un científico creativo como alguien capaz de extraer información útil de las más diversas fuentes y que desarrolla una capacidad de producir «saltos» de conocimiento, por ejemplo produciendo teoría. El científico creativo aprovecha al máximo la energía emocional (Collins, 2002) y los rituales de interacción del campo científico, además de abreviar de fuentes de inspiración diversas y estar siempre abierto a los estímulos. La energía emocional fluye en situaciones en las que los individuos participan en rituales de interacción (congresos, clases, instancias de evaluación, conferencias, publicaciones) aunque también puede surgir en la soledad de los individuos. Los encuentros tienen consecuencias emocionales sobre todo cuando se fabrican los nodos de interacción, ya que la energía emocional decae en ciertos momentos y

se recarga en cada interacción ritual. Pero la energía emocional no basta por sí misma, ya que necesita de un suficiente capital cultural o de una posición sólida en la red de una comunidad intelectual. Por eso es que «el entusiasmo creativo es más probablemente un preludio a las emociones frustradas y fallas de reconocimiento» (Ibíd.: 34). De ese modo, la energía emocional aumenta o disminuye a partir del éxito o fracaso en ese tipo de interacciones. En ese sentido, no debe soslayarse la relevancia de los contextos (por ejemplo institucionales) para la gestación de nuevas ideas como también que existan canales favorables de difusión (publicaciones científicas receptivas) y las mencionadas cadenas horizontales y verticales (densas redes disciplinares) que garanticen la exitosa circulación de esas nuevas ideas. En este marco, las mentes creativas requieren de innovaciones institucionales que les den sustento, ya que por lo general los sistemas científicos y académicos no tienden precisamente a favorecer las rupturas con los saberes aceptados.

La creatividad contempla la innovación, también la inventiva, la originalidad y el descubrimiento (Kasperson, 1978) pero sobre todo implica algún tipo de modificación estructural del orden usual de las cosas. Todo ello redundaría en obtener resultados distintivos de los que dominan el presente en los respectivos ámbitos de actuación disciplinar. En esta línea, tiene sentido la figura del científico productivo (no creativo), que trabaja bajo los parámetros «correctos» que «las cómodas rutinas del pensamiento que la vida académica promueve y respalda» (Becker, 2009: 22), es decir, siguiendo las tradiciones de investigación bajo las que se formó y se desempeña, fortaleciendo de ese modo los mandatos de la «ciencia normal». Tal vez, nuestras instituciones científicas y cierto habitus imperante en las ciencias sociales argentinas tiendan a favorecer prácticas endogámicas de grupos «consolidados» que se autovalidan. Y aunque si bien el «descubrimiento» de nuevos objetos suele cosechar buenos resultados (por ejemplo, ser considerado el «pionero» y hasta el «dueño» de un objeto), diferente es lo que ocurre cuando la innovación y la creatividad atentan contra las prácticas «correctas» que legitiman objetos, enfoques y ciertas prácticas científicas protegidas, aquellos lugares comunes de la investigación que estimulan la comodidad y las zonas de confort.

En las ciencias sociales, la creatividad entendida en esos sentidos muestra procesos ambivalentes, dado que una obra intelectual puede tener una elevada capacidad de influenciar las cadenas horizontales (por ejemplo, las modas académicas) mientras que otros legados tardan décadas o hasta algún siglo en provocar un impacto significativo en un campo disciplinar específico. Uno de los ejemplos más notorios del primer caso tal vez sea Norbert Elias (1897–1990), a quien el reconocimiento académico le llegó de manera tardía, recién en el crepúsculo de su vida. Otros autores, por ejemplo Gabriel Tarde (1843–1904), si bien no fueron completamente olvidados, no pudieron influenciar a sus contemporáneos ni construir poderosos discipulados, pero alrededor de un siglo después de su muerte se constituyó en una referencia obligada de líneas de investigación que han producido importantes innovaciones en la teoría social contemporánea, como la teoría del actor–red propuesta por Bruno Latour o las posiciones englobadas en lo que se ha denominado «giro ontológico» en antropología.

En el período considerado en este artículo, pueden encontrarse diversas estrategias de innovación (y eventualmente con elevadas cuotas de creatividad) que siguieron algunos de los principales referentes de las ciencias sociales argentinas. Se trató de una época en la que precisamente no podía hablarse de una «ciencia

normal», ni siquiera en la antropología, la disciplina social que había alcanzado hacia mediados del siglo XX el mayor grado de institucionalización. Entonces, en este texto se presentarán cuatro «casos» asociados a dos disciplinas, antropología (Alberto Rex González y Marcelo Bórmida) y sociología (Gino Germani y el colectivo autodefinido como *sociología nacional*). De esa manera se analizarán situaciones en donde se produjeron indudables innovaciones y que, con mayor o menor creatividad, dejaron huellas dispares en las ciencias sociales argentinas.

Gino Germani, entre el eclecticismo teórico y la innovación institucional

Como en muchos otros contextos nacionales periféricos, las ciencias sociales en la Argentina se caracterizaron por un pluralismo teórico que en algunos casos remitía a definiciones conceptuales y epistemológicas aparentemente incompatibles. En ese sentido, un ejemplo paradigmático y también notorio es Gino Germani. Como referente de la *sociología científica* y fundador de la carrera de sociología de la Universidad de Buenos Aires (UBA), adhería, a grandes rasgos, al estructural-funcionalismo norteamericano. Sin embargo, evidenció una mayor amplitud teórica, con una trayectoria académica caracterizada por estudios que ponían un énfasis notorio en los aspectos sociohistóricos de las sociedades latinoamericanas y las dinámicas psicosociales en los procesos de cambio, lo que favoreció una coincidencia programática con el enfoque desarrollista de organismos como la *Comisión Económica para América Latina (CEPAL)* (Blanco, 2006; Suasnábar, 2004). Inclusive, como ha mostrado Blanco (2006), las inquietudes analíticas de Germani estuvieron influenciadas también por distintos teóricos de la Escuela de Frankfurt, por el destacado sociólogo de origen húngaro Karl Mannheim y por la psicología social, además de su continuo diálogo intelectual y proyectos conjuntos (por ejemplo en los estudios sobre inmigración en la Argentina) con el historiador José Luis Romero.

Más allá de que la producción académica de Germani es en sí misma —además de voluminosa— descollante, tal vez el mayor legado de su obra no descansa precisamente en las explicaciones e interpretaciones propuestas a través de sus estudios empíricos, en particular sobre la Argentina (como su interpretación del peronismo). Independientemente de cualquier debate teórico que excede a este artículo, Germani mostró otras facetas que excedieron su posición como investigador, configurando una labor intelectual que abarcó una intensa gestión editorial y, sobre todo, de creación institucional, tanto en la universidad pública como en el ámbito privado, como en el Instituto Torcuato di Tella (Blanco, 2006). De ese modo, ejerció un liderazgo (burocrático, intelectual) que le permitió controlar espacios relevantes en la academia argentina, además de los recursos económicos que gestionó exitosamente en esos ámbitos, principalmente los provenientes de la fundaciones filantrópicas norteamericanas (Gil, 2011). En ese contexto se rodeó de

un grupo de jóvenes que, con diversas formaciones de grado, se transformarían en referentes descolantes de la sociología argentina por varias décadas. Ese grupo de «jóvenes y brillantes contertulios» (Horowicz, 2007: 143) accedió a la posibilidad, propiciada por Germani, de realizar posgrados en el extranjero en las tradiciones metropolitanas, práctica poco habitual en las ciencias sociales argentinas de la época. Además, el propio Germani estimuló el desarrollo de investigaciones empíricas de largo alcance sobre la sociedad argentina, que llegaron incluso a generar una alarma por parte de la jerarquía eclesiástica, que paradójicamente también favoreció el florecimiento institucional de la sociología a partir de la creación de carreras de grado, por ejemplo en las diversas sedes de la Universidad Católica Argentina (UCA) y en la Universidad del Salvador.

En definitiva, sin pretender ser demasiado exhaustivo sobre el caso de Germani ya que se trata de una figura estudiada por otros autores¹, nos encontramos frente a un actor descolante en el campo científico. Protagonista y líder de innovaciones significativas, se propuso colocar a la sociología argentina en el marco de los más rigurosos estándares internacionales. Más allá del relativo escaso tiempo con el que contó (poco menos de 10 años) para llevar adelante su proyecto intelectual, los resultados fueron notorios. En pocos años, la carrera de sociología de la UBA contaba con un plantel de profesores con formación de posgrado en centros de excelencia del exterior, y con destacadas figuras internacionales como profesores visitantes. Entre otros aspectos, desde el Centro de Investigaciones Sociológicas, que también dirigía Germani en el Instituto Torcuato di Tella, se editaba una revista de referencia en el continente (Revista Latinoamericana de Sociología). Esa nueva disciplina se convirtió además no sólo en una elección masiva de los jóvenes universitarios (y no tan jóvenes) sino que logró una notoriedad pública jamás vista. Esto último posibilitó que el saber sociológico se incorporara de manera sistemática en organismos estatales e internacionales de planificación y gestión. Según Pereyra (2010), Germani constituye un ejemplo de cómo «los intelectuales pueden lograr reconocimiento y prestigio porque son capaces de imponer sus propios criterios de legitimación, aplicar estrategias de autopromoción, utilizar eficientemente las estructuras institucionales y usar ciertas habilidades gerenciales y empresariales» (Ibíd.: 37). Pero su proyecto de sociología «normal», con un alto impacto de la teoría de matriz parsoniana, terminó naufragando en la mitad de la década de 1960. Las condiciones heterónomas del campo intelectual hicieron imposible la continuidad de ese proyecto académico de definitiva institucionalización disciplinar, en un marco de rupturas políticas (en particular los golpes de estado) que impidieron cualquier tipo de estabilidad institucional.

La sociología nacional y la crítica al cientificismo

Un legado indirecto (o tal vez, no deseado) de Germani lo constituye la *sociología nacional*. Como proyecto de construcción de una *ciencia nacional*, y en el marco de la radicalización y fragmentación del campo intelectual argentino y latinoamericano, esta *sociología nacional* repudió los parámetros dominantes del quehacer científico en ciencias sociales. La mayor parte de los referentes de esta corriente se formaron como sociólogos en

la era germaniana en la UBA y rechazaron de manera tajante los parámetros teóricos, éticos e ideológicos que sustentaron su formación de grado. Luego del golpe militar de 1966 y las intervenciones en las universidades nacionales (en el contexto de una renuncia generalizada del cuerpo de profesores, sobre todo en la UBA), un conjunto de sociólogos, adherentes mayormente al peronismo y a ciertas vertientes del catolicismo fueron designados directamente por el rectorado de la intervenida UBA, dándole forma a las *cátedras nacionales* en cuyo marco se plasmó de forma sistemática el proyecto *sociología nacional*. Esta corriente se propuso «crear nuevos enunciados y categorías teóricas que permitiesen generar propuestas no sólo para comprender sino, sobre todo, para transformar la realidad nacional» (Buchbinder, 2005: 197). En ese sentido, las ciencias sociales en el país experimentaron con mayor vigor una directa influencia de esos procesos políticos en el marco de los que comenzó a concebirse a la universidad —y por ende a todas las disciplinas— como un instrumento más para lograr la «liberación nacional». Gran parte de las críticas llevadas adelante por aquella *sociología nacional* giraban en torno a la utilización de la ciencia, sus objetivos ocultos y el destino de los resultados. Todo ellos fueron críticos ejes de debate, atravesados en gran medida por el mencionado accionar de las fundaciones filantrópicas (en especial la Fundación Ford) y sus políticas de financiamiento a la investigación científica, que jamás dejaron de estar en el centro de la polémica.

En oposición a la también autodenominada *sociología científica* que lideraba Gino Germani, los referentes de esta *sociología nacional* rechazaron las formas convencionales de entender la práctica científica. En esa sintonía, las teorías provenientes de los centros metropolitanos de producción de conocimiento fueron impugnadas de manera tajante, en especial el estructural–funcionalismo, aunque tampoco el marxismo escaparía de esas impugnaciones. La *sociología nacional* también retomó los cuestionamientos que desde las ciencias exactas, en particular el matemático Oscar Varsavsky (1920–1976), se habían formulado hacia el *cientificismo*. Este investigador cumplió una notoria labor en consolidar la crítica a ciertos mecanismos del campo académico y la idea de un desarrollo científico vinculado estrechamente con los intereses nacionales. Sus contribuciones impactaron fuertemente en ideas tales como el «científico latinoamericano», guiado por su creatividad y un «espíritu nacional», es decir, dedicado a resolver grupalmente y no de forma individual asuntos problemáticos en la sociedad en la que vive, rechazando las imposiciones y criterios internacionales acerca de qué y cómo se debe investigar. Según Varsavsky (1994), la actitud *cientificista* es la de aquel investigador que relega sus deberes sociales por privilegiar su carrera, cuestionando severamente la idea de una «ciencia universal».

En el ámbito de la *sociología nacional*, una de las figuras salientes fue Roberto Carri. Este sociólogo graduado en la UBA postulaba una *ciencia social comprometida*, revolucionaria, a la que colocaba del lado de un *pensamiento nacional* como opuesto a una *sociología antinacional*. Carri optaba por un método «histórico global» a partir

del cual, en consonancia con los argumentos de la historia revisionista, contraponía dos políticas, una nacional y otra antinacional, una de ellas favorable a un desarrollo productivo autóctono y otra a la expansión del imperialismo y la dependencia. En esa línea, colocaba a la *sociología científica* como una mera reproductora de ese patrón de pensamiento y posicionamiento ideológico, porque preserva el sistema y no lo transforma. Se refería entonces a un «falso rigor científico» que trata de contener la inevitable lucha «contra la dominación extranjera y oligárquica, el fundamento de una sociedad nueva» (Carri, 1970: 148). Por ello, entendía que la historia nacional debe definir la tarea de la ciencia social que, en la búsqueda de la *conciencia nacional*², se enfrenta al imperialismo para concebir las herramientas para la construcción de una sociedad nueva, vinculándola así al conocimiento colectivo de los pueblos. Por ello, aparece con frecuencia la antinomia del *pensamiento social argentino* versus el *pensamiento imperialista*. Este último, es caracterizado por un elevado carácter ideológico que se oculta en el poder imperial y que construye un sistema científico que despoja al pueblo de su verdadero poder. Esa historia nacional está entonces protagonizada por las fuerzas sociales que sistemáticamente defendieron la autonomía nacional, las masas populares, las economías del interior, todo ello para construir una Argentina «unida y soberana» (Ibíd.: 151).

En sus intervenciones en revistas paradigmáticas de la época en la segunda mitad de la década del sesenta, como *Antropología del Tercer Mundo* (de ahora en adelante *ATM*), Carri solía abordar recurrentemente estos tópicos en los cuales la problemática del *cientificismo* era dominante. En el primer número de *ATM* de noviembre de 1968, Carri ligó directamente el *cientificismo* con la ideología desarrollista, a la que calificaba como la variante local y sociológica del neoimperialismo, por estar «siempre ligada estrechamente a un orden estatal, sin Estado no hay Sociología». Al invalidar las supuestas separaciones entre conocimiento y práctica, y entre ciencia y sociedad, Carri cargaba contra la práctica convencional del científico:

porque se vive a sí mismo como científico individual o a lo sumo integrado a la comunidad de científicos. Por lo tanto, su vinculación con la exterioridad se produce a través de la elaboración de recetas técnicas para que la sociedad o sus líderes no actúen. No hay integración del conocimiento con la praxis, por tanto no hay conocimiento real. O mejor dicho, hay conocimiento burgués (Carri, 1968: 2).

El marxismo tampoco quedaba indemne de los cuestionamientos, ya que si bien constituyó una fuente inspiradora para muchos de estos autores, en última instancia no dejaba de representar al *cientificismo* universalista que se consideraba dominante. Además de barrera para analizar y operar sobre nuestra realidad, diversos *sociólogos nacionales* también le adjudicaban al marxismo haber sido utilizado como un arma contraria a los intereses del pueblo, como lo parecían confirmar las variantes marxistas vernáculas que se habían opuesto al peronismo por «no entenderlo». Por ejemplo, Juan Pablo Franco cuestionaba al marxismo a causa de su vocación universalizante nacida por fuera del Tercer Mundo. De esta manera, equiparaba la «sociología crítica» (el marxismo) con la «sociología académica» (el estructural–funcionalismo), dado que ambos eran favorables a la aceptación de:

elementos científicos universales y postulan solamente la crítica a una utilización ideológica que tergiversa esos principios universales del método científico. En última instancia dejan incuestionada a la «ciencia», al método científico, a la realidad institucional y cultural heredada, a ese producto histórico que es la sociología (Franco, 1970: 120).

Aquel *anticientifcismo* militante redundó, en líneas generales, en un conjunto de postulados de dudosa solidez teórica, que mezclaba categorías nativas, categorías descriptivas y categorías analíticas, montándose en cuestionamientos hacia las tradiciones clásicas, que fueron vaciadas de contenido y analizadas casi exclusivamente desde una dimensión ideológica. Sin haber llegado tampoco a desarrollar trabajos empíricos de ninguna clase, propusieron una visión estilizada de la participación popular, de la trayectoria de la resistencia peronista y del propio «pueblo» al que sentían representar, pero al que de alguna manera pretendían concientizar para la lucha revolucionaria. Deben sumarse a ello los análisis de la historia y realidad social argentina que se asentaban en antinomias esquemáticas en las cuales el peronismo (presentado casi sin fisuras) era presentado como un movimiento de masas revolucionario que contenía, en su asociación con los intereses del pueblo, un conjunto de afirmaciones de una verdad indiscutible. La intervención en el campo de las ciencias sociales se concretó, entonces, a partir de una propuesta diferente de ciencia que en este caso supeditaba la validez del conocimiento a la concreción de los objetivos revolucionarios

44 45

La antropología de mitad de siglo: entre lo «nuevo» y lo «viejo»

Décadas después del período caracterizado por las figuras salientes de Juan Bautista Ambrosetti (1865–1917) y su discípulo Salvador Debenedetti (1884–1930), la antropología argentina de mediados del siglo XX estaba hegemonizada por la Escuela Histórico–Cultural (EHC) de raíz germana. Ello fue en gran parte posible a partir del liderazgo ejercido por el italiano José Imbelloni (1885–1967). Esa EHC alemana había perdido —casi por completo— relevancia en el campo antropológico mundial, más allá de que algunos de sus postulados seguían parcialmente vigentes en una de las tres principales tradiciones metropolitanas como el culturalismo boasiano que hegemonizaba la disciplina en los Estados Unidos. Los referentes locales de EHC consideraban la disciplina antropológica dentro de los parámetros filosóficos del historicismo y rechazaban tajantemente los enfoques (neo)evolucionistas y funcionalistas, estos últimos por la fuerte impronta sociológica en sus planteos.

La hegemonía de esta matriz de pensamiento comenzó a sufrir algunos embates a mediados del siglo XX, en especial por la labor renovadora de un joven arqueólogo formado en el departamento de antropología de la Universidad de Columbia: Alberto Rex González. Graduado como médico en la Universidad Nacional de Córdoba, González realizó estudios de posgrado en los Estados Unidos desde 1949, y a su regreso a la Argentina comenzó a construir una trayectoria político–académica

opuesta —aunque no siempre conflictiva— con el *mainstream* de la antropología argentina de la época. Ya asentado en el país, González logró insertarse dentro del «ciclo de credibilidad» (Latour & Woolgar, 1986) en la arqueología argentina, publicando asiduamente, incluso en las revistas que controlaba el grupo liderado por Imbelloni, como el caso de *Runa. Archivo para las Ciencias del Hombre*. De hecho, sus primeras publicaciones no contienen demasiadas referencias teóricas que polemizaran con los postulados teóricos dominantes. No por ello esas producciones se privaban de formular observaciones críticas, en especial en los aspectos metodológicos. Pero su capital científico comenzó a incrementarse una vez que rompió con ese ciclo de credibilidad original y tuvo la posibilidad de hacer valer en el campo de la antropología argentina la confiabilidad de sus datos, sus credenciales académicas y sus soportes institucionales y fuentes de financiamiento. Así, pudo tejer una sofisticada red de alianzas cada vez más sólida y completa que le permitiría ocupar cargos en diversas universidades, construir compactos discípulos, presidir comisiones y reuniones científicas de relevancia y posicionarse como un actor central en la arqueología argentina, pero también como una referencia impostergable para quienes se volcarían por la todavía incipiente subdisciplina de la antropología social en los años sesenta.

Progresivamente, los métodos empleados por González entraron en tensión con los postulados aceptados mayoritariamente en el campo antropológico argentino. En principio, la utilización sistemática de la estratigrafía y el empleo «revolucionario» del fechado radiocarbónico, configuraron «una nueva etapa para la arqueología en la Argentina» (Pérez Gollán, 1998: 18), que empezaría a incorporar preocupaciones y conceptos de la corriente histórico-cultural norteamericana (Politis 2001), como el de área cultural, las tipologías y las influencias ambientales. Entonces, la noción de área cultural —ampliamente desarrollada por su profesor en Columbia, Julian Steward— comenzó a cumplir un papel relevante en las interpretaciones, descripciones y clasificaciones, ya que se ponía el énfasis en la relación de las respectivas poblaciones con su medio ambiente, considerada esa vinculación más directa en aquellas culturas de menor desarrollo (González & Pérez Gollán, 1972). Ello no excluía, en esta concepción, la existencia de un gran centro de irradiación de civilización: el «Centro Nuclear Andino». Aunque para muchos arqueólogos no están demasiado claros los fundamentos neoevolucionistas en gran parte de los trabajos de González, nunca dejó de afirmar que su búsqueda analítica fue siempre la «evolución cultural». Mucho tiempo después de su formación en Columbia, González seguía confiando en que «la idea de Evolución y la explicación de sus mecanismos es uno de los objetivos fundamentales de la ciencia» (González, 1998: 364). Así, le adjudicaba a la complejidad de la cultura la imposibilidad de haber encontrado todavía explicaciones análogas a las de evolución biológica.

El vínculo entre las subdisciplinas antropológicas que propició González se sostendría en una obra enfocada a mostrar que es «posible buscar una interpretación integral de la cultura sin perder por ello el rigor en el nivel más básico de descripción arqueológica o desatender el desarrollo de técnicas refinadas de recopilación e interpretación del material de campo tanto propio como ajeno» (Ceballos & Hidalgo, 1998: 19). Las mismas autoras señalan que González desarrolló un proyecto «ambicioso» que giró en torno a tres dimensiones fundamentales: la relevancia de la investigación empírica; la utilización de nuevos y más rigurosos métodos y tecnologías; y «la articulación en explicaciones abarcativas y unificadas

teóricamente» (Ibíd.: 1998: 20). Todo ello en pos de lograr una síntesis entre «una aproximación descriptiva (clasificaciones, tipologías, seriaciones) y una aproximación interpretativa o explicativa de escenarios históricos» (Ibíd.: 20). Precisamente, uno de los tantos «alumnos informales» de González, destaca en relación a su afiliación teórica adquirida en los Estados Unidos que el neoevolucionismo se ocupaba de los procesos contemporáneos, lo que permitía dirigir la mirada tanto a las sociedades campesinas como urbanas, además de contemplar la posibilidad de intervención de la antropología «en la resolución de problemas» (Ratier, 1998: 43).

Como aquí se sugiere y se ha trabajado con mucho mayor detalle en otros escritos (Gil, 2010; 2014), la labor renovadora de González no se reduce a la introducción de nuevas líneas teóricas —cuya firme adhesión tampoco es su característica saliente— sino que se apoya en gran medida en un conjunto de rasgos que posibilitaron escapar de los dictados de un EHC y su aplicación local que retardaba cualquier actualización teórica y metodológica de la antropología argentina. Tanto por su labor arqueológica y sus innovadoras técnicas de investigación como por su liderazgo construido especialmente en diversas instituciones universitarias (Soprano, 2010), González se constituyó en un punto de referencia obligado para arqueólogos y antropólogos sociales que encontraron, en torno a su figura, a un actor fundamental para producir cambios en la densa red disciplinar de la antropología argentina. Y aunque las rupturas institucionales de tinte autoritario en la política nacional (sobre todo 1966, 1974 y 1976) produjeron procesos de desinstitucionalización que desestructuraron esos cambios progresivos, su legado nunca dejó de permanecer vigente.

46 47

Bórmida y la etnología tautegórica

Nacido en Italia, Marcelo Bórmida (1925–1978) es todavía un autor «maldito» en la antropología argentina. Durante mucho tiempo su sola mención despertaba severas condenas morales e ideológicas a causa de sus afiliaciones políticas y las cuotas de poder que ejerció en distintos momentos en la UBA y en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), particularmente en los momentos de rupturas políticas autoritarias, como 1966, 1974 y 1976. A sus imputadas inclinaciones fascistas, se sumaba la resistencia sistemática hacia la antropología social, la subdisciplina postergada en el país y su proyecto —poco antes de su muerte— de cierre de la carrera de ciencias antropológicas en la UBA, para que la disciplina volviera a ser una especialidad de la carrera de historia, y también una opción de postgrado (Ratier, 2010). Bórmida estudió ciencias biológicas en la Universidad de Roma, donde se formó con el raciólogo Sergio Sergi (Silla, 2012). Desde su radicación en la Argentina en 1946 estudió historia en la UBA, donde se vinculó con su connacional José Imbelloni. Adhirió tempranamente a la EHC, pero hacia mediados de 1960 comenzó a elaborar una propuesta teórica original (la etnología tautegórica) que a su modo anticipó

debates hoy vigentes en la teoría social contemporánea, como lo ha demostrado Silla (2014). Sin embargo, como la parte «maldita» de la antropología argentina, todo aquello vinculado con Bórmida fue excluido de cualquier continuidad legítima y su obra quedó relegada a sus seguidores nucleados en el Centro Argentino de Etnología Americana (CAEA).

La temprana adhesión de Bórmida al difusionismo alemán y sus inquietudes analíticas —y tal vez ideológicas— por la problemática de las razas configurarían el principio de una trayectoria intelectual sensiblemente diferente a la que puede advertirse tras su conversión a la fenomenología al promediar la década de 1960 y sus trabajos de campo entre los ayoreo en el Chaco boreal. En efecto, Bórmida iría modificando paulatinamente sus principales esferas de interés. Los postulados difusionistas y sus inquietudes sobre la problemática racial irían desapareciendo de su obra a la par de que se interesaba más por los pueblos del presente y dejaba fluir fuentes intelectuales como Husserl, Vico, von Schelling, Cassirer, Gusdorf y el contemporáneo etnólogo italiano Ernesto de Martino (1908–1965). Según uno de sus primeros discípulos, Mario Califano (2003), a comienzos de la década del 1960 Bórmida se vio impactado por una diversidad de pensadores que lo alejaron del difusionismo, como los autores ya nombrados y los antropólogos franceses Lucien Lévy-Bruhl (1957–1939) y Maurice Leenhardt (1878–1954). El propio Califano (2003) describe que la nueva orientación que siguió Bórmida comenzó a plasmarse en una serie de seminarios sobre «conciencia mítica» que se dictaron en la segunda mitad de los años sesenta. En esos cursos intentó sistematizar experiencias de campo previas (por ejemplo entre los «tehuelches meridionales») y contemporáneas al dictado de esos seminarios (entre los pilagá, matabo, toba, ayoreo, entre otros pueblos). Para la sistematización de la etnología tautegórica resultó fundamental la obra de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1874), de quien tomó el rótulo tautegórico con el que definiría su propuesta etnológica (Silla, 2014). Según von Schelling, los mitos constituyen «hechos tautegóricos» dado que, lejos de suponer alegorías (por ejemplo, de la organización social), implican una verdad para la conciencia humana, es decir, deben ser explicados sin salir de ellos mismos, en su esencia. Como consecuencia, el enfoque tautegórico busca dar cuenta de la esencia del mito sin apelar a determinaciones históricas y psicológicas o buscar las causas y razones de su constitución.

Hacia finales de la década de 1960, comenzaron a aparecer los primeros artículos de Marcelo Bórmida, principalmente en *Runa*, que dan cuenta del giro hacia la fenomenología y el planteo de aquello que denominará *etnología tautegórica* (Silla, 2014; Bórmida, 1969–70). Aunque seguía interesándose por el mundo indígena americano, los pueblos «bárbaros», sus inquietudes analíticas se comenzaron a concentrar en torno a las mitologías. Esa fenomenología que proponía Bórmida consiste en primera instancia «en la intuición y en la enunciación sucesiva y ordenada de todo lo dado inmediatamente en los fenómenos que la constituyen, es decir, de todos los aspectos de sus hechos vividos» (Bórmida 1976: 36).

La fenomenología propuesta por Bórmida apunta al hecho vivido, es decir, a las vivencias que puedan traducirse «en ciencias, comportamientos, actitudes y emociones» (Bórmida 1976: 34). Por ende, consideraba al fenómeno cultural como «todo lo que se da inmediatamente en el hecho que se considera, cuando se lo intuye en su vivencia concreta como integrado por todo aquello que estructuralmente lo

constituye» (Ibíd.: 34). Se trata entonces de un ejercicio metodológico que consiste en «intuir vivencias concretas y no rasgos esquemáticos y abstractos» (Ibíd.: 34). El intuir hechos de vida le permitía plantearse la garantía de captar lo «dado inmediatamente» (Ibíd.: 34) en vez de buscar sistematizaciones intelectualistas que se traduzcan en rasgos, estructuras y categorías. Argumentos conceptuales de estas características le servían a Bórmida para condenar la «etnografía tradicional» que pretende «explicar lo irracional de la cultura en términos racionalistas» (Ibíd.: 29). Según su óptica, este tipo de explicaciones proyecta una racionalidad inexistente sobre los hechos vividos, cuando lo que corresponde es entender sus sentidos y, como consecuencia, acceder a las «*estructuras generales de existencia o esencias vivenciales*» (Ibíd.: 30).

Al colocar al hecho cultural vivido como la fuente de exploración del conocimiento antropológico, Bórmida pretendía suprimir la interferencia del observador, eliminando cualquier subjetividad que puede introducirse en el dato que conduzca, por ejemplo, «en *ver más* de lo que hay en las vivencias culturales, agregándoles algo que en ellas no existe» (Ibíd.: 30). El «hecho vivido» se refiere a los sentidos que se producen

en cuanto contenido de conciencia propio de una cultura: tanto sus aspectos de racionalidad conscientes como sus facetas irracionales; tanto su sentido pragmático como la actitud emocional con que se lo percibe. Un arma no es solamente un artefacto y una técnica, sino puede ser también un factor de prestigio, un don de los antepasados, un reservorio de potencia, un ente temido (Ibíd.: 30).

En ninguno de sus textos Bórmida abundaba demasiado en sus fuentes teóricas para la construcción de su etnología tauteológica. Por supuesto mencionaba, aunque no lo citara sistemáticamente y de forma reiterada, al filósofo alemán Edmund Husserl. El concepto husserliano de *reducción eidética* es la clave conceptual de la propuesta teórica bormidiana, aunque previamente apelaba a *epojé* (o reducción fenomenológica). Como explicaba el mismo Bórmida, se hace necesario «reducir la actitud subjetiva, procedimiento en base al cual es posible intuir lo dado objetivamente en esas vivencias» (Ibíd.: 36). Al excluir lo que procede del sujeto, el etnógrafo debe desplegar su intuición orientando «el conocimiento hacia la propia e inmediata vivencia del hecho cultural» (Ibíd.: 37), por lo que es necesario que el investigador se despoje de todo su *conjunto de conocimientos previos*. Esa posición supone entonces rechazar los «conceptos empíricos y abstractos» (Ibíd.: 52) que proceden de los enfoques sociologistas.

Las ocasionales revisiones de la obra de Bórmida han tendido a caricaturizar esta propuesta fenomenológica, cuestionándola además por las deficiencias de los trabajos de campo de sus discípulos. En esa línea, se ha puesto énfasis en el modo en que las investigaciones fenomenológicas locales más representativas le adjudican realidad a las interpretaciones postuladas por los sujetos de estudio (Tiscornia & Gorlier 1984). Ello implicaría que ese «rechazo a toda explicación «intelectualista» en aras de una comprensión fenomenológica conduce a una suerte de apología de todo lo dicho por el informante» (Gordillo, 1996) o una «reproducción fiel; las operaciones reductoras que el etnógrafo realiza terminan sobrando» (Reynoso, 1998: 135), para lo que se necesita solamente de «un mecanismo de registro, de hecho, un grabador» (Ibíd.: 135).

Conclusiones

La condición periférica de las ciencias sociales argentinas jamás fue el campo propicio para la creación teórica. No sólo las limitaciones impuestas por la división internacional del trabajo científico imponen barreras elevadas, sino que tampoco las periferias suelen permitirse escapar de ese lugar subalterno. Pero por supuesto esas barreras no son infranqueables y, por ejemplo, en una academia cercana desde lo geográfico como la brasileña, abundan casos de producción teórica original que tuvieron capacidad de posicionarse en los debates internacionales. Para la antropología de la época considerada en este artículo, tal vez el caso de Roberto Cardoso de Oliveira y su teoría de la etnicidad sea un caso particular de lo posible. Pero el contexto argentino muestra con crudeza un conjunto de limitaciones que excede la configuración internacional de los campos científicos. Su alto grado de heteronomía y las lógicas internas de los campos académicos contribuyeron a dinamitar proyectos innovadores y también imposibilitaron el desarrollo de otras innovaciones, como la creación de postgrados, a causa de sus fuentes de financiamiento (las fundaciones filantrópicas) (Gil, 2011).

Las trayectorias presentadas constituyen ejemplos de desarrollos teóricos que dan cuenta del pluralismo teórico que imperó en las ciencias sociales argentinas en el contexto de su definitiva institucionalización y de gran parte de las dos décadas que le siguieron. Se trató de dispositivos enunciativos que se montaron en conversaciones (Collins, 2002) con ideas provenientes de diversos ámbitos, por lo general de las tradiciones centrales. En todos los casos, las ideas que sostuvieron estos dispositivos teóricos se materializaron (Rodríguez Medina, 2014) de manera particular e incluso en determinados momentos consiguieron regular algunos de los principales debates de esos campos disciplinares. Se trata de casos que muestran procesos creativos e innovadores que dejaron importantes huellas en las ciencias sociales argentinas. Pero sólo aquellos que fueron innovadores en materia de creación institucional y exitosos en la formación de discipulados influyentes (Germani y González) dejaron sus huellas explícitas, sus evidentes condiciones de reconocimiento, en sus respectivas disciplinas. Más allá de que no produjeron teorías y conceptos que dominen la discusión teórica contemporánea, se trata de obras y trayectorias legitimadas en sus respectivas afiliaciones disciplinares, aunque las de Germani mucho más cuestionadas que las de González.

Los otros dos «diálogos» fueron altamente desafiantes de las posiciones teóricas dominantes en el mundo de las ciencias sociales. Aunque en ambos casos dispusieron de un poderoso correlato institucional (cuyos detalles exceden el alcance de este artículo), mucho más perdurable en el caso de Bórmida, no lograron sostenerse en el *mainstream* de sus propias disciplinas. A contramano de los enfoques teóricos producidos en las tradiciones metropolitanas y barridos institucionalmente en diferentes rupturas políticas que impactaron en la universidad (1974–76 en el caso de la sociología nacional, la «primavera camporista» de 1973 y el regreso de la democracia en 1983 en el caso de Bórmida) jamás fueron retomados como parte del debate central en sus disciplinas. Mientras que la obra de Bórmida ha sido tenuemente recuperada como una anticipación (fuera de época y tal vez en mayor medida de

contexto) de debates de plena actualidad en la teoría antropológica (Silla, 2014), el impacto de la *sociología nacional* tal vez pueda buscarse de forma mucho más indirecta y no tanto en la instauración de genealogías visibles o invisibles. Sin legitimidad explícita en las diferentes ciencias sociales, una parte importante de sus postulados y axiomas se mantienen como condiciones de producción en diferentes discursos sociales en nuestra contemporaneidad, presentes por ejemplo en cierto sentido común revisionista, en la discursividad política «populista», en publicaciones oficiales de organismos de cultura y hasta en la creación de organismo gubernamentales.

5051

Notas

¹ Tanto la trayectoria de Germani como el período que protagonizó el sociólogo italiano en la Argentina ha merecido numerosos y completos estudios (Blanco, 2006; Noé, 2005; Pereyra, 2007 y 2010). Inclusive se cuenta con una biografía escrita por su hija Ana (Germani, 2004), sólidamente documentada e ilustrativa sobre su trayectoria intelectual.

² La obra de Juan José Hernández Arregui es una referencia impostergable de ese *pensamiento nacional*. Para este autor, el peronismo y su base proletaria y provinciana era una de las fuerzas que representa lo nacional, como continuidad de las montoneras y los caudillos federales. La crítica de Hernández Arregui apuntaba a la penetración imperialista y «la conciencia antinacional de las clases colonizadas», combatidas históricamente por fuerzas con conciencia nacional y origen nativo como el peronismo, genuino representante del «proletariado industrial y rural».

Referencias bibliográficas

- BECKER, H. (2009). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BLANCO, A. (2006). *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en la Argentina*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- BÓRMIDA, M. (1969–70). Mito y cultura. *Runa. Archivos para la ciencia del Hombre* (12), 7–35.
- (1976). *Etnología y Fenomenología. Ideas acerca de una Hermenéutica del Extrañamiento*. Buenos Aires: Ediciones Cervantes.
- (2003). La conciencia mítica. Seminario. *Archivos* (I): 21–212.
- BOURDIEU, P. (2008). *Homo academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BUCHBINDER, P. (2005). *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CALIFANO, MARIO (2003). Apuntes biográficos del autor. *Archivos* (I), 14–19.
- CARRI, R. (1968). El formalismo en las ciencias sociales. *Antropología del Tercer Mundo. Revista de Ciencias Sociales* 1 (1): 1–6.

- (1970). Pensamiento nacional y sociología antinacional. En AA. VV., *Ciencias Sociales: ideología y realidad nacional* (pp. 143–165). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- CEBALLOS, R. E HIDALGO, C-. (1998). *Alberto Rex González: la búsqueda de una interpretación integral de la cultura*. En AA. VV., *Homenaje a Alberto Rex González. 50 años de aportes al desarrollo y consolidación de la antropología argentina* (pp. 19–24). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- COLLINS, R. (2002). *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*. Cambridge: Belknap Press.
- FOSTER, J. ET. AL (2015). Tradition and Innovation in Scientists' Research Strategies. *American Sociological Review* 80 (5), 875–908.
- FRANCO, J. (1970). Doctrina de la Liberación y Sociología Crítica. *Antropología del Tercer Mundo. Revista de Ciencias Sociales* 2 (6), 119–137.
- GIL, G. (2010). Neoevolucionismo y ecología cultural. La obra de Julian Steward y la renovación de la enseñanza de la antropología en la Argentina. *Revista del Museo de Antropología* (3), 225–238.
- (2011). *Las sombras del Camelot. La Fundación Ford y las ciencias sociales en la Argentina de los sesenta*. Mar del Plata: EUDEM.
- (2014). El carbono 14 en la antropología argentina. Ciencia, objetos y controversias disciplinares. En Guber, R. (comp.) *Antropologías argentinas. Determinaciones, creatividad y disciplinamientos en el estudio nativo de la alteridad* (pp. 199–249). Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- GORDILLO, G. (1996). Hermenéutica de la ilusión: la etnología fenomenológica de Marcelo Bórmida y su construcción de los indígenas del Gran Chaco. *Cuadernos de Antropología Social* (9), 135–171.
- GONZÁLEZ, A.R. (1952). Antiguo horizonte precerámico en las Sierras Centrales de la Argentina. *Runa* (V), 110–133.
- (1998). El rol de los sistemas simbólicos en el proceso de evolución cultural. En AA. VV., *ob. cit.*, 363–378.
- GONZÁLEZ, A. R. y PÉREZ GOLLÁN, J. (2007). *Argentina indígena. Vísperas de la conquista*. Buenos Aires: Paidós.
- HOROWICZ, A. (2007). Sociología, 50 años en el ojo de la tormenta nacional. *Revista Argentina de Sociología* 5 (9), 136–152.
- KASPERSON, C. (1978). «Psychology of the Scientist: XXXVII. Scientific creativity: a relationship with information channels». *Psychological Reports* (42), 691–694.
- KUHN, T. (1977). *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago: University of Chicago Press.
- LATOUR, B. & WOOLGAR, S. (1986) *Laboratory Life. The construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press.
- NOÉ, A. (2005). *Utopía y desencanto. Creación e institucionalización de la Carrera de Sociología en la Universidad de Buenos Aires: 1955–1966*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- PEREYRA, D. (2007). «Cincuenta años de la Carrera de Sociología de la UBA. Algunas notas contra-celebratorias para repensar la historia de la Sociología en la Argentina». En *Revista Argentina de Sociología* 5 (9), 153–9.

- (2010). «Los científicos sociales como empresarios académicos. El caso de Gino Germani». En Pereyra, D. (ed.), *El desarrollo de las ciencias sociales. Tradiciones, actores e instituciones en Argentina, Chile, México y América Central*, San José de Costa Rica.
- PÉREZ GOLLÁN, J. (1998). «La presencia de Alberto Rex González en la Universidad de Córdoba». *Estudios* (10), 17–29.
- POLITIS, G. (2001). «On Archaeological Praxis, Gender Bias and Indigenous Peoples in South America». En *Journal of Social Archaeology* 1(1), 90–107.
- RATIER, H. (1998). «Alberto Rex González y la Antropología Social en la Argentina». En AA. VV., *ob. cit.*, pp. 39–46.
- (2010). «La antropología social argentina: su desarrollo». En *Publicar* VII (IX), 17–46.
- REYNOSO, C. (1998). *Corrientes en antropología contemporánea*. Buenos Aires: Biblos.
- RODRIGUEZ MEDINA, L. (2014). «Construyendo periferia: un microanálisis de objetos subordinantes como tecnologías epistémicas». En *Sociológica*, 29 (83), 9–46.
- SILLA, R. (2012). «Raza, raciología y racismo en la obra de Marcelo Bórmida». En *Revista del Museo de Antropología* 5, 65–76.
- (2014). «Etnología e fenomenología. Um comentário as obras de Tim Ingold, Viveiros de Castro e Marcelo Bórmida». En *Sociologia & Antropologia* 4 (2), 351–372.
- SOPRANO, G. (2010). «La enseñanza de la arqueología en la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata. Un análisis sobre el liderazgo académico de Alberto Rex González y Eduardo Mario Cigliano (1958–1977)». En *Revista del Museo de Antropología* (3), 225–238.
- SUASNÁBAR, C. (2004). *Universidad e intelectuales. Educación y política en la Argentina (1955-1976)*. Buenos Aires: FLACSO–Manantial.
- TISCORNIA, S. & GORLIER, J. (1984). «Hermenéutica y fenomenología: exposición crítica del método fenomenológico de Marcelo Bórmida». En *Etnia* 3 (1), 20–38.
- VARSAVSKY, O. (1994). *Ciencia, política y científicismo*. Buenos Aires: CEAL.

Gil, Gastón J.

«Innovadores, adaptaciones creativas y proyectos “nacionales”. La circulación de ideas en las ciencias sociales argentinas (1950–1976)». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 37–53.

Fecha de recepción: 25 · 04 · 17

Fecha de aceptación: 31 · 05 · 17

Debates intersexuales entre Colombia y España. Sobre las teorías científicas del médico español Gregorio Marañón y Posadillo (1887–1960) y la normativización de los cuerpos intersexuales en Colombia en la primera mitad del siglo XX*

Sara Lugo–Márquez**

Universitat Autònoma de Barcelona

54 55

Resumen

La intersexualidad ha sido para la ciencia positiva una paradoja por transgredir las categorías de sexo y género en las cuales se pretenden encajar los cuerpos. Para perpetuar dichas categorías la medicina ha desarrollado un complejo sistema de patologización que le permite el control de los cuerpos intersexuados. Asimismo, la separación entre género y sexo ha sido recientemente cuestionada por los análisis feministas de las ciencias y las tecnologías al plantearse que el sexo es un resultado del género, ya que los discursos biológicos son construcciones sociales. Ambas perspectivas permiten entender la patologización de la intersexualidad como causa y consecuencia de los procesos de medicalización de la infancia y de la sexualidad que se consolidaron a principios del siglo XX. El presente artículo evidencia la circulación de las teorías científicas mundialmente difundidas del médico español Gregorio Marañón y Posadillo (1887–1960) sobre «los estados intersexuales» en Colombia en la primera mitad del siglo XX, y como éstas fueron apropiadas y transformadas por el endocrinólogo colombiano Francisco Gnecco Mozo (1904–1973), quien fue estudiante en España de Gregorio Marañón y perpetuador del estudio de la intersexualidad en Colombia. Además, se plantean dos contribuciones epistemológicas de

* Este artículo corresponde a resultados preliminares en el marco del proyecto de investigación: Postcolonial genealogy of intersexuality. Influence of US and Spanish scientific theories in the Colombian medical practices and discourses about intersexuality in the second half of twentieth century, *el cual ha recibido financiación del programa European Union's Horizon 2020 Research and Innovation – Marie Skłodowska-Curie, grant agreement No 703966.*

** Bióloga, MA y PhD en Historia de la Ciencia por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente investigadora Postdoctoral, Marie S. Curie (IF) en el Centre d'Història de la Ciència (CEHIC) – Unitat d'Història de la Medicina (Facultat de Medicina) – Universitat Autònoma de Barcelona. Email: sara.lugo@uab.cat.

los médicos colombianos para reafirmar la heteronormatividad y la construcción de una normativa de los cuerpos, que esperamos tracen un análisis preliminar de la patologización de la intersexualidad en el discurso médico colombiano de la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave:

· intersexualidad · patologización · heteronormatividad · género, ciencia y tecnología, historia de la medicina · medicalización

Abstract

Intersexuality has been a paradox for the positive science because it transgresses the sex and gender categories in which they pretend to fit bodies in. To perpetuate these categories medicine has developed a complex system of pathologization that allows the control of intersexed bodies. Likewise, the separation between sex and gender has been recently questioned by feminist analysis of sciences and technologies, laying out considering that sex is a gender result, because biological discourses are social constructions. Both perspectives permit the understanding of intersex pathologization as a cause and consequence of childhood and sexuality medicalization processes, which had been consolidated in the beginning of the 20th century. This paper evidences the worldwide spreading of scientific theories developed by the Spanish physician Gregorio Marañón y Posadillo (1887–1960) about «los estados intersexuales» in Colombia in the first half of the 20th century, and how these were appropriated and transformed by the Colombian endocrinologist Francisco Gnecco Mozo (1904–1973), who was Gregorio Marañón's student in Spain and a promoter of the study of intersex in Colombia. In addition, we suggest two epistemological contributions of Colombian physicians to reaffirm heteronormativity and the construction of a bodies normative that we hope would sketch a preliminary analysis of intersex pathologization in the Colombian medical discourses in the first half of the 20th century.

Key words:

· intersex · pathologization · heteronormativity · gender, science and technology · history of medicine

La intersexualidad, ¿en qué estamos? del cuerpo orgánico al cuerpo social y de nuevo al cuerpo orgánico

Desde la invención de la ciencia positiva, la intersexualidad se ha convertido en paradoja de transgresión a los parámetros de normalidad impuestos por el proceso de medicalización. Consecuentemente, la medicina positiva construyó una estructura compleja de patologización para encajar a las personas intersexuales, y en general a todos los individuos, en las categorías normativas de hombre y mujer. Desde 1990, con los estudios de Suzanne J. Kessler sobre *La construcción médica del género: el manejo de casos de infantes intersexuales*, se abrió la discusión sobre los argumentos médicos para el tratamiento quirúrgico y hormonal de infantes intersexuales, centrandó la problemática en si se tienen en cuenta los riesgos y la calidad de vida de la persona intersexual medicalizada, o si por el contrario a quien se está protegiendo es a la «cultura del infante» (Kessler, 1990). Las discusiones que plantean los análisis sobre la intersexualidad proponen discusiones no sólo históricas sobre la construcción de procesos de patologización, sino también epistemológicas y filosóficas que nutren, y se nutren del pensamiento feminista y queer contemporáneos.

56 57

Histórica y políticamente entendemos la necesidad de la demarcación entre género y sexo realizada por el feminismo de la «segunda ola»¹. Sin embargo, esto condujo a la no problematización del discurso científico referente al cuerpo, al abandono de la diversidad orgánica y a la radicalización de teorías como la de Jhon Money (1921–2006)², que desviaron la atención de discusiones fundamentales sobre la libertad, el retorno a lo «animal» y la posibilidad de «construir(se) (a) un lugar en el mundo»³. Es decir, nuestra propuesta apunta hacia la renovación de los debates entre naturaleza y cultura entendiendo que es necesaria la construcción social de lo natural y el cuestionamiento de las propuestas científicas —biológico, médicas— modernas que han pretendido, no necesariamente con éxito, ser estructuras de normativización, normalización y patologización de la «anarquía orgánica»⁴. Es preciso entonces entender el sexo como un producto del género, siguiendo a Judith Butler (1990), y en esta medida podremos construir un sexo diverso y no excluyente que permita la identificación de individuos subjetivados con cuerpos diversos que son los que habitan el mundo contemporáneo.

Desde la segunda mitad del siglo XX los movimientos feministas y la sexología norteamericana han popularizado una falsa dicotomía entre sexo y género, donde se planteaba que el sexo fueran todas las características biológicas relativas a la diferenciación entre hombres y mujeres, y el género los roles sociales asignados a hombres y a mujeres y la identificación individual con dichos roles (Sterling, 2000: 18). No obstante, los planteamientos postestructuralistas, el feminismo de la «tercera ola», las teorías *queer* y los estudios postkuhnianos⁵ han fundamentado el entendimiento de las ciencias y las tecnologías como construcciones sociales, lo que ha permitido entender el sexo como una construcción social; un resultado del género, como se mencionó anteriormente, que depende del contexto histórico y geopolítico desde donde se construya. Complementariamente, según los análisis de

David A. Rubin, «la intersexualidad jugó un rol principal en la invención del género como categoría en la biomedicina de mediados del siglo XX, y subsecuentemente, en los discursos feministas» (Rubin, 2012: 887). Es por lo anterior, que el análisis de la patologización de la intersexualidad las primeras tres décadas del siglo XX es una herramienta fructífera para visitar los discursos científicos y feministas que se han fundamentado en discursos esencialistas sobre el individuo, e implica visitar la circulación transnacional de teorías científicas que sobre la sexualidad y los cuerpos sexuados se estaban planteando en la época.

Alrededor de la idea de normativizar el cuerpo no podemos olvidar la historiografía que se ha consolidado sobre la eugenesia, el degeneracionismo y la institución de los Estados-Nación, tanto europeos como latinoamericanos (aunque en diferentes momentos históricos). Dichos ámbitos inmediatamente evocan los conceptos foucaultianos de biopoder y biopolítica (Foucault, 1977, 1984, 1987). En Colombia durante la segunda década del siglo XX, hubo un corto pero intenso debate sobre los temas mencionados, enfrentando posiciones sobre las dimensiones sociales de la salud y la enfermedad contra las ideas biologicistas y hereditarias de la constitución orgánica⁶. Este contexto proteccionista y que encarnaba las ideas de progreso y de modernidad aportaría su parte para que los discursos médicos generaran nuevos discursos sobre la sexualidad, la maternidad y el desarrollo de los individuos, así como nuevas representaciones de las mujeres, de la infancia (Pedraza, 1997) y de las personas con sexualidades no heteronormativas. Las teorías de Spencer, Morel y Lombroso; el darwinismo y el neolamarquismo, fueron ideas que circularon por el territorio colombiano por esta época y fueron determinantes para los discursos y prácticas que los médicos consolidaron para la normativización de los cuerpos intersexuales.

Igualmente, para entender los discursos médicos que sobre la intersexualidad se consolidaron en esta época es preciso preguntarse por los cambios sociales en torno al concepto de infancia. No por coincidencia, fue en este momento en el que se legitimó la institucionalización de la pediatría y la obstetricia colombiana⁷. Algunas investigaciones sobre las transformaciones jurídico, médicas y educativas que se dieron a principios del siglo XX colombiano concernientes a los niños y a las niñas plantean por ejemplo, que «el niño de las colonias fue subordinado y asumido como recurso» e incorporados en el concepto de lo moderno (Amador, 2009), que comenzaron a entenderse como «individuos económicamente rentables» (Garcés, 2017: 309), así como agentes de consumo (Aristizábal, 2016). Los médicos comenzaron a construir la normalidad de los infantes a través no sólo de la determinación de la «anormalidad» o lo «patológico», sino también de la construcción de herramientas cualitativas que implicaban propuestas normativas para clasificar los cuerpos⁸. Lo anterior, influenciado por diversas corrientes científicas, como la eugenesia y la biotipología, circularon por el territorio latinoamericano nutriendo y nutriéndose de las perspectivas europeas de finales del siglo XIX y principios del XX. Desde principios del siglo XX, en Colombia se comenzó a medicalizar la niñez, en diferentes ciudades colombianas, como Medellín, Cali, Barranquilla, Manizales, Cartagena y Bogotá donde se fundaron hospitales infantiles que marcaron el comienzo de la profesionalización pediátrica en el país (Bonilla, 2013). En 1940, se evidenció la necesidad de nacionalizar el proceso de institucionalización de la pediatría y la obstetricia colombiana, hasta ahora realizada a nivel regional. El establecimiento de la Sociedad Colombiana de Pediatría y de la Sociedad Colombiana de Obstetricia y Ginecología dan cuenta de ello (Editorial, 1943) (Sánchez, 1943).

Cuando hablamos de historia de la intersexualidad, uno de los problemas metodológicos que se presentan es el rastreo de información. El mismo proceso de medicalización de la infancia y de patologización de la intersexualidad en Colombia se evidencia en la poca presencia de referencias a personas intersexuales durante el principio del siglo XX. Sin embargo, en las revistas de especialidades médicas como la pediatría y la obstetricia se puede dar cuenta de un creciente interés por temas como la sexualidad infantil, la «predeterminación del sexo» y el «diagnóstico del sexo» durante el embarazo, la puericultura, la circuncisión, la amenorrea, el síndrome de Laurence–Bardet–Biedl, la homosexualidad, «patologías» de los genitales femeninos y masculinos, la precocidad sexual, temas que nos permiten develar categorías determinantes de los parámetros de normalidad utilizados por los médicos colombianos para demarcar el ser mujer y el ser hombre desde el nacimiento. La información de esta investigación se ha rastreado principalmente en la *Revista Colombiana de Pediatría y Puericultura* entre los años 1942 y 1961, la *Revista de la Sociedad Colombiana de Pediatría y Puericultura* entre 1959 y 1962, *Anotaciones Pediátricas entre 1954 y 1960*, *Medicina y Cirugía de Bogotá* entre 1939 y 1956 y la *Revista Colombiana de Obstetricia y Ginecología* (Bogotá) entre 1950 y 1953 y el año 1959. Además, se encontraron algunos artículos relacionados en el *Índice de la literatura médica colombiana 1890–1960* realizado en 1965 (Céspedes de Bayona *et al.*, 1965), que abarcan un periodo un poco más amplio del que se exploró en las revistas mencionadas. Este proceso nos permitió identificar a algunos médicos interesados en definir «lo normal» y «lo patológico», sobre todo en la infancia, y analizar algunas perspectivas planteadas por ellos para comenzar a develar parte del discurso patologizante que se construía sobre la intersexualidad en la época.

58 59

El tránsito de los conocimientos científicos (Secord, 2004) es fundamental para entender la constitución de discursos locales que se han consolidado en tensión con las «luchas por los significados» (Jiménez *et al.*, 2014). Luchas que incluyen relaciones de poder entre marañas interseccionales de múltiples interfaces sociales y culturales⁹. Es por la anterior que para entender la historia de la patologización de la intersexualidad en Colombia, debemos remitirnos al análisis de discursos científicos que fueron hegemónicos para el discurso médico colombiano y a las maneras en que este último se apropió y transformó dichos discursos. El presente artículo se centrará en la circulación en Colombia de las teorías del endocrinólogo español Gregorio Marañón y Posadillo (1887–1960) sobre «los estados intersexuales», principalmente a través de las discusiones planteadas por el médico endocrinólogo Francisco Gnecco Mozo (1904–1973) en Bogotá a su regreso de Madrid después de haber estudiado con Marañón en el Instituto de Patología del Hospital Provincial de Madrid (Jácome Roca, 2004) durante el curso 1932–1933¹⁰. Las ideas de Francisco Gnecco Mozo planteaban interrogantes a las representaciones que los médicos colombianos estaban realizando sobre los cuerpos sexuados e intersexuales en la primera mitad del siglo XX, así como a los planteamientos marañonianos. Igualmente, se plantearán dos contribuciones epistemológicas para entender la patologización de la intersexualidad evidenciadas en el discurso médico colombiano y sobre las cuales esperamos seguir profundizando durante la realización de este proyecto de investigación.

Gregorio Maraón y Posadillo y los parámetros de normalidad en el discurso médico colombiano. Diferenciación sexual e intersexualidad

Gregorio Maraón y Posadillo ha sido un renombrado personaje de la historia de España y de la historia de la medicina particularmente. Ya desde 1976 el historiador de la medicina Thomas F. Glick lo describió como el único impulsor de la endocrinología en España, así como un liberal conservador que participó activamente de las luchas sociales de la época promoviendo la igualdad de hombres y mujeres (Glick, 1976). En el camino historiográfico que se ha hecho sobre la figura de Gregorio Maraón existen varios tipos de análisis: aquellos que buscan homenajearlo por su trayectoria médica, política y en general por su prolífica producción escrita; aquellos que lo visualizan como un liberal impulsor del movimiento feminista de los años 20 y 30 y buscan mostrarlo como un «transgresor», «pionero», «revolucionario» de los roles asociados a hombres y mujeres; y por último, los que buscan entender históricamente su producción científica, ya sea de manera descriptiva sobre sus publicaciones o posicionándose críticamente ante ellos¹¹. Para el tema que nos compete en este artículo, es preciso plantear que Gregorio Maraón publicó una extensa teoría sobre el sexo, el género y la vida sexual de hombres y mujeres. Sus ideas contenidas en la obra *La evolución de la Sexualidad y los Estados Intersexuales*¹², publicada por primera vez en 1929, fueron exiguamente modificadas durante su carrera profesional y constituyeron la base para las propuestas científicas, principalmente endocrinológicas, que marcaron su acción clínica e investigadora.

Desde 1920, Gregorio Maraón dejó clara su posición frente al feminismo, aunque promovía la consideración de las mujeres como ciudadanas y sujetos de derecho, fundamentaba de manera conservadora, católica y sobre todo determinista y heteronormativa la diferenciación sexual y la asignación de roles sociales según características biológicas específicas de hombres y mujeres, clarificando siempre que las mujeres que querían plantearse vidas académicas o profesionales presentaban una «masculinización anormal» (Maraón y Posadillo, 1920).

Las teorías marañonianas sobre «los estados intersexuales» no versan únicamente sobre la intersexualidad como categoría nosológica. Maraón, a través del uso de la idea de la potencialidad del tejido embrionario para desarrollarse en cualquiera de los sexos y recogiendo la teoría de la recapitulación, planteó un ideal de género que describe onto-filogenéticamente como un desarrollo-evolución que parte de un ser de sexualidad indiferenciada infantil-primitivo hacia una diferenciación total entre hombres y mujeres, que sería el estado de madurez-evolución;

La base de nuestro razonamiento y que considero esencial dejar sentada desde el primer momento, a saber: *que, como ya hemos dicho, entre los signos físicos de la feminidad y los de la masculinidad no existe una oposición radical, sino tan sólo la diferencia cuantitativa correspondiente a dos fases sucesivas de un único proceso evolutivo* (Maraón y Posadillo, 1930: 40, cursivas del autor).

Así y todo, en cuanto Marañón intenta presentarnos idealmente una equiparación entre hombres y mujeres y que ambos tenemos características biológicas de ambos, cuando describe los rasgos de indiferenciación asemeja estos a los de la mujer: «cuando falta la secreción genital —estado eunucoide— la pelvis queda en un estado indiferenciado, más próximo al de la mujer que al del hombre» (Marañón y Posadillo, 1930: 17). Planteando que en algunos caracteres el estado de perfección es el masculino y que la mujer es por definición, para esos mismos caracteres, un estado imperfecto, indiferenciado, infantil: «[...] una zona intermedia entre la adolescencia y la masculinidad» (Marañón y Posadillo, 1930: 158). No sorpresivamente los caracteres sexuales que para Marañón son los evolucionados en la mujer son los referentes a la maternidad:

...por fin las mamas, rudimentarias en el hombre y desenvueltas en la mujer, hacen también excepción a la ley general del mayor desarrollo varonil. [...] dentro de su general hipoevolución, el organismo femenino se ha especializado para una función determinada, que es la maternidad (Marañón y Posadillo, 1930: 42).

60 61

Esencialmente, Gregorio Marañón planteó una teoría científica que le permitió determinar biológicamente cuales son los roles sociales para los cuales mujeres y hombres serían aptos¹³.

La intersexualidad, entendida como diversidad genital, y la homosexualidad eran para Gregorio Marañón factibles dentro su teoría sobre la sexualidad. Podemos hablar de ellas conjuntamente porque dentro del determinismo de Marañón ambas serían diferentes grados de lo mismo, en términos orgánicos, sin negar la influencia de «causas externas». Sin embargo, Gregorio Marañón estableció parámetros normativos, al estilo de la biotipología de Nicola Pende, para categorizar los cuerpos entre normales y anormales, y construyó los límites entre lo normal y lo patológico refiriéndose a la intersexualidad y a la homosexualidad como «accidentes naturales», «perturbación sexual», «instinto torcido», «manifestaciones aberrantes», «casos de intersexualidad graves», entre otras etiquetas. Otra evidencia del determinismo biológico de Marañón era su concepción de que «la diferenciación sexual» podía «favorecerse» por medios terapéuticos, como la «opoterapia y los injertos», y que por tanto la homosexualidad podía ser curada, en cuanto a la intersexualidad —a la que él se refería como hermafroditismo— la consideraba irremediable (Marañón y Posadillo, 1930: 250–266).

Francisco Gnecco Mozo fue nombrado profesor de la cátedra de endocrinología de la Facultad de Medicina de Bogotá en 1937¹⁴. En 1940, en su artículo *La sexualidad genital y las glándulas genitales* describió los debates que sobre la sexualidad y la diferenciación entre hombres y mujeres se hacía la comunidad médica colombiana. En un momento en el que desde las «glándulas virilizantes» y las «glándulas feminizantes» se estaba construyendo una diferenciación fija y categórica entre hombres y mujeres, Francisco Gnecco manifestó su prevención ante los discursos categóricos sobre el dimorfismo sexual y el «determinismo genital» (Holmes, 2008):

Nosotros no aceptamos la clasificación así propuesta, no solo porque de los hechos patológicos no hay que sacar conclusiones fisiológicas permanentes, sino porque aun cuando fuera lógico hacerlo, la llamada virilización de la mujer, por ejemplo, en la acromegalia consiste esencialmente en la amenorrea, tan frecuente en todos los desarreglos hormonales, en la voz

grave, que podría atribuirse al mayor tamaño de la laringe de las acromegálicas, y en los rasgos fisonómicos como el prognatismo maxilar, alargamiento de la nariz, etc., que si pueden llamarse masculinos es apenas por su fealdad (Gnecco Mozo, 1940: 140-141).

Para problematizar el genital-centrismo, Gnecco Mozo comenzó por plantear el papel del sistema nervioso y las glándulas endocrinas, principalmente la hipófisis, en la sexualidad. La castración y la evidencia de personas con una sexualidad «normal» después de castradas supone para Gnecco Mozo la principal prueba de que existe algo más determinante de nuestro desarrollo sexual que los genitales. Del mismo modo, desde el punto de vista hormonal, planteó una problematización al discurso categórico y dicotómico de la diferenciación entre hombres y mujeres según «la acción bisexual de las hormonas» (Gnecco Mozo, 1940: 149), legitimando el discurso de Gregorio Maraón y las relaciones de éste con las concepciones galénicas:

Si bien es cierto que las nuevas adquisiciones han traído ciertos visos de comprobación de teorías modernas sexuales, como la de la «Evolución de la Sexualidad» de Maraón, ya que la mayor complejidad de la hormona masculina está de acuerdo con la escala que va desde el infantilismo hasta la masculinidad, pasando por el escalón aún imperfecto de la feminidad, no es menos de verdad que con las adquisiciones nuevas, el «problema hormonal» resulta aún más complicado que antes. (...) La solución de los problemas que hemos expuesto, están muy cerca aún de la concepción de Galeno: «todas las partes que se encuentran en el hombre pueden verse también en el cuerpo de la mujer» tan de acuerdo con las más aceptadas nociones modernas respecto a los caracteres secundarios, que en vez de hacerlos contrarios para los dos sexos los considera apenas como etapas de desarrollo en la evolución sexual (Gnecco Mozo, 1940: 149-150).

El médico Gnecco Mozo realizó en el mismo artículo una distinción sobre la «naturaleza» de hombres y mujeres para comenzar a disertar sobre el «hermafroditismo». Después de hacer alusión a la diferenciación de los caracteres físicos realizó algunas metáforas dualistas a las que se refirió como:

caracteres sexuales secundarios de orden espiritual (...) se ha señalado en la mujer una tendencia a la pasividad, mayor emotividad, altruismo elevado, el amor maternal, etc., etc., en el hombre hay, en cambio, menos sensibilidad afectiva, mayor capacidad de abstracción mental y de creación, etc» (Gnecco Mozo, 1940: 142).

Caracteres que de manera determinista, igual que Gregorio Maraón, atribuyó a «la actividad de las glándulas genitales» y a la carencia o exceso de un tipo hormonal: «pero esto de que en una mujer aparentemente ciento por ciento, se encuentren glándulas genitales masculinas, no tendría otra explicación de la que un exceso de hormonas de un sexo fuera capaz de provocar caracteres secundarios del sexo opuesto» (Gnecco Mozo, 1940: 143). Tras realizar dicha diferenciación entre hombres y mujeres, calificó de «increíbles y excepcionales», «casos raros» o «curiosidades científicas» los hallazgos de personas intersexuales de Robert Meyer y de Gregorio Maraón, aun cuando aludió a ciertos casos que él mismo había tratado como pacientes.

Vale la pena resaltar que el artículo de Francisco Gnecco trataba de plantear una explicación de la relación entre sexualidad y las glándulas genitales para superar el discurso centrado en los genitales, desde «la normalidad» fisiológica. Así como Gregorio Maraón, cuando se refería a la intersexualidad no planteaba estos estados

como patologías, sino como estados graduales del sexo; «el hermafroditismo nos ofrece toda una gama de combinaciones de los caracteres sexuales secundarios, la mayor parte de los cuales se explican por la supremacía de la acción de una glándula genital entre las dos coexistentes» (Gnecco Mozo, 1940: 143–144). Finalmente, concluyó que es necesario definir la importancia de la «preponderancia de unas hormonas sobre las otras» y de la herencia genética para poder explicar la diferenciación sexual, el ser «apenas más o menos hombre o más o menos mujer», proponiendo un movimiento hacia un determinismo genético:

(...) tenemos que contentarnos con que su influencia [el de las glándulas genitales] en la diferenciación sexual se limita a proteger el sexo, a desarrollar los caracteres sexuales ya preexistentes, desde la fecundación del individuo. Desde el momento en que el espermatozoide fecunda el óvulo, ya está decidido por el determinismo de la herencia si el futuro ser humano tendrá ovarios o testículos, o al menos, cuál de estas dos glándulas genitales será la preponderante; allí mismo surge el esbozo de diferenciación sexual que impregna todas las células del cuerpo, y en aquella célula fecundada primitiva se halla también la estructura cromosomal origen del pene o de la vulva, del rostro lampiño o de la barba hirsuta, de la voz de soprano o de la grave, del amor maternal o del impulso guerrero!... (Gnecco Mozo, 1940: 145).

62 63

Contrario a los postulados de Gregorio Marañón, Francisco Gnecco no definió la homosexualidad desde el ámbito médico, biológico sino desde el psicológico. Propuso la necesidad de una demarcación entre homosexuales, «pervertidos sexuales», e intersexuales, haciendo manifiesto el diagnóstico para él errado de «hermafroditismo psíquico». La confusión entre intersexualidad y homosexualidad en la época la atribuyó a la consideración de los homosexuales como intersexuales, planteamiento que es claro y fundamental en las teorías marañonianas. Esta demarcación pareciera deberse más a una necesidad de realizar una demarcación disciplinar entre psiquiatría y endocrinología:

lo característico de la homosexualidad es la inversión del impulso sexual, fenómeno psíquico, y el hecho de su estudio se salga más de los límites de la psiquiatría para abarcar el campo endocrinológico se debe precisamente a confusión con el hermafroditismo, que hace invertir la influencia de las hormonas sexuales (Gnecco Mozo, 1940: 147).

Por lo tanto, concluye que el tratamiento hormonal no servirá para «curar» la homosexualidad, pero sí la intersexualidad.

Contribuciones epistemológicas en el discurso médico colombiano para patologizar la intersexualidad

Siguiendo el análisis de la circulación de las teorías de Gregorio Marañón en el territorio colombiano, y por lo tanto en los discursos médicos que allí se construyeron, a continuación delinearemos dos contribuciones epistemológicas que hemos encontrado fundamentales para el proceso histórico de la patologización de la intersexualidad, lo que además está

estrechamente relacionado con la reafirmación de la heteronormatividad. Estas contribuciones epistemológicas son: la insistencia en que lo femenino permanezca femenino y la invención de síntomas para personas intersexuales, síntomas que no eran tales si aparecían en personas «normales».

El programa feminista de Marañón se basaba en la diferenciación como forma de acabar con la inferioridad de la mujer, en sus palabras:

Hacer muy hombres a los hombres y muy mujeres a las mujeres. En esto estribará la liberación de éstas, y sobre este eje ha de construirse el programa del feminismo verdadero... y es evidente que, tanto para el progreso individual como por el auge colectivo del sexo, hay que empezar por substituir este sentimiento de inferioridad por el cultivo, la diferenciación y el ennoblecimiento de la feminidad por sí misma, purificada de todo virilismo, no convergiendo hacia éste, sino paralela a él (Citado por: Castejón, 2013: 6).

Ya desde 1924 en Colombia, se veía una intención de definir lo femenino como una característica necesaria para determinar la normalidad. El médico Gil J. Gil, caracterizaba a sus pacientes con «anomalías congénitas del aparato genital femenino» como «tipo femenino franco» cuando algunos genitales se presentaban de manera «dudosa», «rudimentarios», con «falta de desarrollo» o con ausencia de vagina y/o útero (Gil, 1924: 118); y «tipo femenino neto» cuando las mujeres tenían los genitales femeninos para él «normales» (Gil, 1924: 117). En cuanto a la intersexualidad puede evidenciarse que algunos médicos como Miguel Barreto promovían el «urgente» tratamiento hormonal para cuidar de que la feminidad permaneciera como tal, mas no para evitar una sobre-masculinización de una persona intersexual definida por él como hombre:

(...) el tratamiento de la hiperplasia es de mayor urgencia en la mujer que en el varón; éste toma la apariencia de un adulto normal cuando le llega la edad puberal, aun cuando su fertilidad es aún dudosa: en la mujer hay tendencia a permanecer con sus caracteres masculinoides. Si estos pacientes no se tratan, aun cuando su crecimiento es rápido en sus primeras etapas, cesa luego completamente a muy temprana edad debido a la soldadura de las epífisis, haciéndoles quedar de pequeña estatura. A los niños a quienes se refiere esta comunicación se les ha seguido observando en la consulta externa, en donde la niña seguirá tratamiento hormonal (Barreto, 1945: 223).

Más allá de las aportaciones de los médicos colombianos al «proyecto del dimorfismo sexual», éstos construyeron signos clínicos para definir la intersexualidad que en discursos médicos de la misma época habían sido características intrínsecas de «la raza» colombiana. Así la «hipersexualidad» y la «agresividad» eran consideradas signos diagnósticos de la intersexualidad. Por ejemplo, en 1945 el médico Miguel Barreto, publicó en la *Revista Colombiana de Pediatría y Puericultura* un artículo titulado: «Síndrome adrenogenital y fisiología de la glándula suprarrenal. Comunicación del caso de un par de hermanos», en el cual realizó una descripción de los síntomas del síndrome adrenogenital. Uno de los conjuntos de síntomas descritos en dicho artículo fue denominado «trastornos psico-fisiológicos», y lo describió como «generalmente más agresivos y esforzados que sus contemporáneos, y presentan frecuentes erecciones, pudiendo originar pequeños problemas socia-

les. Ya veremos por ejemplo, como nuestro paciente, de solo dos años de edad, se complace en mostrar sus órganos genitales». Sin embargo, más adelante en su artículo defiende que los «trastornos psico–fisiológicos» se podían comparar con la pubertad «normal»: «Al llegar a la edad puberal, los síntomas pueden confundirse en cierto grado con los de una pubertad normal más o menos precoz» (Barreto, 1945: 206). Refiriéndose específicamente a los casos mencionados, el médico Miguel Barreto planteó la «enfermedad» del niño de dos años desde la «normalidad»:

(...) la madre dice que el vello (púbico) no le ha aumentado mayormente, pero que el crecimiento del pene ha sido gradual y progresivo, presentando frecuentes erecciones, sin eyaculación, durante las cuales alcanza el tamaño del dedo índice de un adulto; y agrega, que no le gusta entretenerse con juguetes si no que parece más bien divertirse mostrando los órganos genitales. Por lo demás sus juegos y actividades son normales. (...) A la inspección se encuentra un niño de aspecto sano, robusto, de musculatura fuerte, de buen semblante, vivaz. Que juega con su madre pero se transforma en un peleadorcito fuerte, llorón y gritón cuando se trata de examinarlo (Barreto, 1945: 212, 214).

64 65

Surge entonces la pregunta: ¿pueden la «agresividad» y la «hipersexualidad» considerarse rasgos de la personalidad que devinieron síntomas para aportar a la construcción de la intersexualidad como enfermedad? El concepto de «hipersexualidad», se utilizó por el médico Álvaro Navia Monedero como una característica de la sociedad colombiana; la definió en la infancia como unas «tempestades de sexo» (Navia Monedero, 1957: 426) y una «obsesión pertinaz y tozuda» por indagar y explorar el sexo (Navia Monedero, 1957: 429). Dicho médico entendía la «hipersexualidad» desde dos dimensiones: la «hipersexualidad psicológica» y la «hipersexualidad constitucional» u «orgánica». La hipersexualidad

constitucional, orgánica, deriva de otros factores no dependientes de la educación (...) Entre estos factores el de la raza ha sido siempre punto de apoyo para justificar nuestra conducta sexual, ya que nuestras razas de origen india, española y negra, son de hipersexuales, [es decir la sociedad colombiana tendría una] constitución ancestral de hipersexuales (Navia Monedero, 1957: 427).

Según el discurso médico de la época, la hipersexualidad psicológica se construía por el ocultamiento de la sexualidad y por las «informaciones defectuosas» que se daban a infantes sobre este tema, es decir, se consideraba producto de la concepción del sexo como tabú. Dado esto, la «naturalización» del sexo y de la sexualidad, la explicación de ellas desde la «verdad médica», serían la «cura» de esta característica indeseable; «(...) así procederíamos de forma análoga a como lo hicieron con nosotros cuando niños “nos prohibían escuchar las conversaciones de los mayores” y nos hipersexualizaban» (Navia Monedero, 1957: 439). Finalmente, puede verse entonces como, aunque el mismo médico se considerase «hipersexual», esto no suponía un signo patológico, sino más bien una característica intrínseca de la «raza colombiana», que podría ser «corregida» a través de la desmitificación de la sexualidad por «la verdad científica» que se estaba consolidando en los discursos médicos colombianos de la primera mitad del siglo XX.

Conclusión.

Patologización de la intersexualidad en Colombia: de la disforia de género a la discapacidad sexual

Los debates sobre la intersexualidad en Colombia se retomaron por un hito histórico fundamental que puso en auge la discusión sobre intersexualidad a nivel nacional e internacional; en 1999 la Corte Constitucional Colombiana falló a favor del consentimiento informado de infantes mayores de cinco años, restringiendo la autoridad legal de la madre y el padre para autorizar cirugías de reconstrucción genital. Sin embargo, acudiendo al principio de dignidad y a su definición de «contexto cultural colombiano», la corte imputó como única posibilidad para las personas intersexuales identificarse como hombres o mujeres olvidándose de los principios de pluralismo y de igualdad con que nacen lxs ciudadanxs colombianxs (Velásquez *et al.*, 2007).

En el 2012, por iniciativa de la Dirección de Diversidad Sexual de la Secretaría Distrital de Planeación de Bogotá y ejecutado por el Centro de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia se realizó el *Diagnóstico de Personas Intersexuales* en la ciudad, con el fin de evidenciar las necesidades de las personas intersexuales que deben ser reclamadas ante la administración pública. El cambio de la denominación política de la diversidad sexual de LGBT a LGBTI ha suscitado la revisión académica, política y social de la necesidad de demarcación cultural de las personas intersexuales para posibilitar la claridad y especificidad de los cambios que deben realizarse en las políticas públicas de Colombia para atender sus necesidades y definir las diferencias que existen entre, principalmente transexuales e intersexuales. Vale la pena resaltar, que las propuestas generadas a partir de esta investigación para enfrentar las problemáticas identificadas lograron ser incluidas en el Plan de Desarrollo Distrital 2012–2016. Dicho diagnóstico parte de premisas como la construcción social del sexo, la «mitología de lo normal» de las disciplinas médicas que perpetúan el modelo dicotómico hombre-mujer y la presencia innegable de «cuerpos disidentes» que transgreden dichas categorías de normalidad. Sin embargo, llama la atención que las propuestas realizadas a la administración pública no sean hacia el repensar categorías incluyentes de las políticas públicas de la salud, sino a tratar de enmarcar otra vez a las personas intersexuales en una categoría fija y bastante problemática, la «discapacidad sexual» (Prada, 2012). Porque como ya ha manifestado públicamente Hilda Viloria fundadora de la «Organization Intersex International», la discapacidad es creada por la mutilación genital y las intervenciones médicas y no por ser intersexuales (OII Intersex network, 2003).

Es necesario conocer los procesos mediante los cuales se construyó la intersexualidad como patología para poder deconstruir esta categorización estructurante y peligrosa. En la medida en que se debe que dichos procesos se construyen desde planteamientos subjetivos; culturales, políticos e históricos, podremos potenciar tecnologías individuales que permitan «revoluciones moleculares» (Guattari y Rolnik, 2005) de cuerpos artefactos construidos consciente e individualmente para, como diría Beatriz Preciado, construir esa libertad que no existe (Preciado, 2003).

Notas

¹ Utilizamos comillas para referirnos a la periodización tradicional de los momentos históricos del feminismo porque consideramos que no es posible realizar tal demarcación. Por ejemplo, no es adecuado, y además es eurocéntrico, afirmar que el «periodo sufragista» haya terminado, ya que es una lucha actual de diversos contextos geopolíticos.

² Académicamente, John Money ha sido reconocido como una de las personas más influyentes en la sexología de la segunda mitad del siglo XX (Bullough, 2003). Algunas investigaciones plantean que fue quien conceptualizó el término género como la dimensión social y cultural del sexo (Goldie, 2014). Además, se le ha considerado como «el arquitecto de los protocolos para la asignación quirúrgica de sexo» en infantes intersexuales (Morland, 2014).

³ Las perspectivas filosóficas a las que se hace alusión al mencionar «lo animal» y el «construir(se) (a) un lugar en el mundo», provienen de las miradas de Jaques Derrida (2006) y Martin Heidegger (1962). Ambos permiten un nuevo entendimiento de las relaciones seres humanos–naturaleza–cultura que invitan a pensar, respectivamente, la (de)construcción de lo animal y la posibilidad de construir diferentes relaciones con el mundo natural desde el situar, el–estar–en.

⁴ Sobre el planteamiento de un cuerpo anárquico hemos realizado algunas ponencias e indagaciones. Sin embargo, es un tema que estamos desarrollando actualmente y que será profundizado en posteriores publicaciones. La idea de entender la conjunción entre ciencias e ideologías políticas ha sido ya explorada desde el surgimiento del marxismo. Lo anterior puede evidenciarse por ejemplo en el II Congreso Internacional de Historia de la Ciencia y la Tecnología celebrado en Londres en 1931, al cual por primera vez asistió una delegación de la Unión Soviética que hizo manifiesta la necesidad de preguntarse por «las raíces sociales y económicas» de postulados considerados «universales» como los de Isaac Newton (Needham, 1971). Esta perspectiva de análisis ha sido motivada por los estudios anarquistas realizados en España y en Inglaterra, principalmente por los estudios en torno a la sexualidad (Heckert & Cleminson, 2011) y al saber médico (Molero, Jiménez, & Taberner, 2016).

⁵ Como es usual en la historia, la historia del cambio epistemológico para entender la ciencia como construcción social no comienza aquí ni mucho menos, para este artículo hemos mencionado algunos de los ámbitos que han sido más relevantes para nuestras investigaciones. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar la importancia del materialismo dialéctico y en general los estudios que se hicieron desde el marxismo sobre las ciencias y las tecnologías desde la tercera década del siglo XX, así como la importancia del giro lingüístico de la segunda mitad del mismo siglo.

⁶ Los debates historiográficos actuales sobre la eugenesia en Colombia tienen muchos matices que no se plantearán en este artículo. Uno de los principales radica en la pregunta de si se debe hablar de eugenesia en Colombia a principios del siglo XX o más bien de degeneracionismo,

las investigaciones mencionadas a continuación versan sobre ambas vertientes. Para profundizar en los debates sobre eugenesia, la consolidación del Estado Colombiano y el concepto de raza véase el trabajo de Álvaro Andrés Villegas (2005); sobre la relación con la implementación de programas pedagógicos en escuelas y colegios y la relación con el «Proyecto Moderno» véase Andrés Klaus Runge y Diego Alejandro Muñoz (2005) y Carlos Arturo Ospina y Andrés Klaus Runge (2016); la reciente tesis doctoral de Juan Vianey Tovar (2016) realiza un análisis sobre proyectos legislativos formulados en dicha época; y finalmente, acerca del reforzamiento de un movimiento higienista organizado puede consultarse el artículo de Jason McGraw (2007).

⁷ En octubre de 1942 la Sociedad Colombiana de Pediatría aprobó sus estatutos (Editorial: Nuestras relaciones pediátricas, 1943) y en abril de 1943 se realizó el acto inaugural de la Sociedad Colombiana de Obstetricia (Sociedad de Obstetricia, 1943).

⁸ Para profundizar en las nociones sobre «lo normal y lo patológico», véase Canguilhem, 1971.

⁹ Es importante plantear que la conjunción entre el discurso interseccional y de las interfaces tecnológicas es una reciente aproximación en la cual nos encontramos trabajando, por lo que no queremos hacer referencia determinante a un referente teórico específico.

¹⁰ El paso de Francisco Gnecco Mozo por el Instituto de Patología de Madrid en el que Gregorio Maraón impartía sus clases, puede evidenciarse en el artículo de Gnecco Mozo *La sexualidad general y las glándulas genitales* publicado en 1940, en el que cita de manera directa sus notas de clase tomadas en 1932. Asimismo, en el año 1933 Gregorio Maraón escribió el prólogo del libro de Francisco Gnecco titulado *El trabajo del Corazón en Bogotá* publicado en la misma ciudad por la Editorial Cromos, y en ella hace alusión a la presencia del médico colombiano en dicho instituto durante el año mencionado.

¹¹ Se puede profundizar en el análisis histórico referente a la obra de Gregorio Maraón dirigiéndose al dossier publicado recientemente en la revista *Arbor*, Vol 189, Nº 759 (2013), bajo el título: *Gregorio Maraón y Posadillo (1887–1960). Cincuenta años después* (Balaguer Perigüell y López Vega, 2013). Una obra de consulta imprescindible sobre la figura de este médico español es la ya bastante conocida recopilación y análisis que realizó Pedro Laín Entralgo a finales de los años '60s (1967), (1969).

¹² Es preciso aclarar que para Gregorio Maraón el término intersexual no significaba lo mismo que significa en la actualidad, para él «estados intersexuales» son aquellos estados «intermedios» entre hombres y mujeres. Al plantear la diferenciación total entre hombres y mujeres como un ideal, precisamente su «ideal evolutivo», se puede llegar a la conclusión de que prácticamente todas las personas seríamos intersexuales. Cuando Gregorio Maraón se refería a las personas con diversidad genital utilizaba el término hermafroditismo (Maraón y Posadillo, 1930).

¹³ La construcción de la epistemología determinista y teleológica de Gregorio Maraón amerita un análisis detallado; las metáforas y argumentaciones utilizadas por él para conciliar el desarrollo embrionario,

la evolución y sus posturas ideológicas, su conservadurismo liberal y su catolicismo, son amplias y requieren un análisis específico, es por esto que serán detalladas en una publicación posterior.

¹⁴ Gnecco Mozo, F. (1937). Correspondencia Gregorio Marañón (CA4, S20, 1), Archivo de la Fundación José Ortega y Gasset–Gregorio Marañón.

Referencias bibliográficas

- AMADOR, J.C. (2009). La subordinación de la infancia como parámetro biopolítico y diferencia colonial en Colombia (1920–1968). *Nómadas* (31), 241–256.
- ARISTIZÁBAL, D.M. (2016). Niños deseantes y mercados emergentes. Reflexión histórica sobre la infancia y el consumo en Colombia, primera mitad del siglo XX. *Trashumanante. Revista Americana de Historia Social* (8), 200–225.
- BALAGUER PERIGÜELL, E. y LÓPEZ VEGA, A. (2013). Gregorio Marañón y Posadillo (1887–1960). Cincuenta años después. *Arbor* 189(759), a001.
- BARRETO, M. (1945). Síndrome adrenogenital y fisiología de la glándula suprarrenal. Comunicación del caso de dos hermanos. *Revista Colombiana de Pediatría y Puericultura* 6 (5), 198–225.
- BONILLA, E. (2013). La cirugía pediátrica, una obra de caridad. *Revista Colombiana de Cirugía* (28), 266–270.
- BULLOUGH, V.L. (2003). The contributions of John Money: A personal view. *The Journal of Sex Research* 40 (3), 230–236.
- BUTLER, J. (1990). *Gender trouble: feminist and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- CANGUILHEM, G. (1971). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CASTEJÓN BOLEA, RAMÓN (2013). Marañón y la identidad sexual: biología, sexualidad y género en la España de la década de 1920. *Arbor* 189(759), a005: 1–9.
- CÉSPEDES DE BAYONA, B. ET AL. (1965). *Índice de la literatura médica colombiana 1890–1960*. Bogotá: Asociación Colombiana de Facultades de Medicina.
- DERRIDA, J. (2006). *El animal que luego estoy sí(gui)endo*. [Traducción al español: de Parelti, C. y Rodríguez Marciel, C.] (2008) Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- EDITORIAL. (1943). *Revista Colombiana de Pediatría y Puericultura* 2(5), 194–195.
- FOUCAULT, M. (1976). *Historia de la Sexualidad I. La Voluntad del Saber*. [Traducción al español: Guiñazú, Ulises] (2005) Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1984). *Historia de la Sexualidad II. El uso de los placeres*. [Traducción al español: Marí, Soler] (2012) Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- (1984). *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*. [Traducción al español: Segovia, Tomus] (1987) México: Siglo XXI.
- GARCÉS, J.D. (2017). «El delincuente de hoy, será el obrero de mañana». Políticas de la infancia y trabajo: instituciones, discursos, prácticas en

- Colombia (1920–1940). *Historia y Sociedad* (32), 285–315.
- GIL, G.J. (1924). Anomalías congénitas del aparato genital femenino. *Revista de la Clínica Gil* 1(5), 117–120.
- GLICK, T.F. (1976). On the diffusion of a new speciality: Marañón and the «crisis» of Endocrinology in Spain. *Journal of History of Biology* 9(2), 287–300.
- GNECCO MOZO, F. (1940). La sexualidad general y las glándulas sexuales. *Revista de la Facultad de Medicina (Bogotá)* 9(3), 138–150.
- GOLDIE, T. (2014). *The man who invented gender: engaging the ideas of John Money*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- GUATTARI, F. Y ROLNIK, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. [Traducción al español de: Gómez, F.] (2006) Madrid: traficantes de Sueño.
- HEIDEGGER, M. (1962). *Ser y tiempo*. [Traducción al español de: Gaos, J.] (1983) México: F:C:E.
- HECKERT, J., & CLEMINSON, R. (2011). *Anarchism & Sexuality. Ethics, Relationships and Power*. Londres y Nueva York: Routledge.
- HOLMES, M. (2008). *Intersex: a perilous difference*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- JÁCOME ROCA, A. (2004). *Revista de Medicina*. Bogotá: Academia Nacional de Medicina, Ministerio de Educación Nacional, [Recuperado online]. Consultado el 20 de febrero de 2015 en: revistamedicina.net/weboficial/imagenes/documentos/DiabetesenColombia1.pdf
- JIMÉNEZ LUCENA, I. *ET AL.* (2014). The struggle for meaning in Q&A sections of the Spanish press in the first third of the 20th Century. The anarchist–libertarian and bourgeois–conservative experiences. *International Workshop Science as Cultural Hegemony: Gramscian Concepts for the History of Science*. Barcelona.
- KESSLER, S.J. (1990). The medical construction of gender: case management of intersex infants. *Signs* 16 (1), 3–26.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1967). *Gregorio Marañón. Obras completas*. Madrid: Espasa–Calpe.
- (1969). *Gregorio Marañón. Vida, obra y persona*. Madrid: Espasa–Calpe.
- MARAÑÓN Y POSADILLO, G. (1930). *La Evolución de la Sexualidad y Los Estados Intersexuales*. Madrid: Morata.
- (1920). Biología y Feminismo, conferencia pronunciada en la Sociedad Económica de Amigos del País, de Sevilla, el 21 de febrero. En Juderías, A. (Comp.) (1972) *Gregorio Marañón. Obras Completas*, Madrid: Espasa–Calpe, S.A., Tomo III Conferencias: 9–33.
- MCGRAW, J. (2007). Purificar la nación: eugenesia, higiene y renovación moral–racial de la periferia del Caribe Colombiano, 1900–1930. *Revista de Estudios Sociales* (27), 62–75.
- MOLERO, J. *ET AL.* (2016). Subverting body regulations: Eugenics and neo–Malthusianism in early 20th century Spanish anarchist press. En A.M. Proietto y T.C. Ribeiro (Comp.), *Book of Abstracts. Joint Meeting ESHHS & CHEIRON* (p. 181–182). Barcelona.
- MORLAND, I. (2014). Intersex. *Transgender Studies Quarterly* 1(1–2), 111–115.

- NAVIA MONEDERO, A. (1957). Introducción a la educación sexual en la infancia. *Revista de la Sociedad Colombiana de Pediatría y Puericultura* 16(4), 426–443.
- NEEDHAM, J. (1971). Foreword. *A Science at the Cross Roads; Papers Presented to the [2nd] International Congress of the History of Science and Technology Held in London from June 20th to July 3rd, 1931 by the delegates of the U.S.S.R.* London: Russian Foreign Languages Press Kniga: 1–9.
- OII INTERSEX NETWORK (2003). [Recuperado online]. Consultado el 20 de abril de 2015 en: <http://oiinternacional.com/>
- OSPINA, C.A., Y RUNGE, A.K. (2016). Degeneración, regeneración y raza: el proyecto moderno en Antioquia, 1903–1930. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 43(2), 215–241.
- PEDRAZA, Z. (1997). El debate eugenésico: una visión de la modernidad en Colombia. *Revista de Antropología y Arqueología* 9 (1–2), 115–159.
- PRADA, N. (2012). *Diagnóstico de situación de personas intersexuales en la ciudad de Bogotá*. Bogotá: Secretaría de Planeación, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- PRECIADO, B. (2003). *Multitudes. Reveu politique, artistique, philosophique* 12, [Recuperado online]. Consultado el 27 de abril de 2017 en: <http://www.multitudes.net/Multitudes-queer/>.
- RUBIN, D.A. (2012). «An unnamed blank that craved a name»: A genealogy of intersex as gender. *Sings* 37 (4), 883–908.
- RUNGE, A.K. Y MUÑOZ, D.A. (2005). El evolucionismo social, los problemas de la raza y la educación en Colombia, primera mitad del siglo XX: El cuerpo en las estrategias eugenésicas de línea dura y de línea blanda. *Revista Iberoamericana de Educación* (39), 127–168.
- SÁNCHEZ, R.F. (1943). Se organiza la Sociedad de Obstetricia de Colombia. *Revista Colombiana de Pediatría y Puericultura* 2(5), 230.
- SECORD, J.A. (2004). Knowledge in Transit. *ISIS* (95), 654–672.
- SOCIEDAD DE OBSTETRICIA (1943). *Heraldo Médico*, Bogotá abril, p. 12.
- STERLING, A.F. (2000). *Cuerpos sexuados*. [Traducción al español: García Letal, A.] (2006) Barcelona: Melusina.
- TOVAR, J.V. (2016). Eugenesia en Colombia. Un problema de justicia social. *Revista Colombiana de Bioética* 11(1), 35–53.
- VELÁSQUEZ, C. ET AL. (2007). Principios y derechos involucrados en el análisis jurídico de los estados intersexuales en pacientes menores de edad en Colombia. —El caso del hermafroditismo—. *Estudios de Derecho* (64)144, 219–133.
- VILLEGAS, Á.A. (2005). Raza y nación en el pensamiento de Luis López de Mesa: Colombia, 1920–1940. *Estudios políticos* (26), 209–232.

Lugo-Márquez, Sara

«Debates intersexuales entre Colombia y España. Sobre las teorías científicas del médico español Gregorio Marañón y Posadillo (1887–1960) y la normativización de los cuerpos intersexuales en Colombia en la primera mitad del siglo XX». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 55–71.

Fecha de recepción: 01 · 05 · 17

Fecha de aceptación: 13 · 05 · 17

Tres,

múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

Galceran x Piñeyro: una transposición del teatro al cine

Alfredo Dillon*

Universidad Católica Argentina

Resumen

El artículo propone un estudio comparado de la obra teatral *El método Grönholm*, del dramaturgo catalán Jordi Galceran, con su transposición cinematográfica: *El método* (2006), del director argentino Marcelo Piñeyro. Se analizan los procedimientos de transformación de la configuración espacial, la construcción de los personajes, los desplazamientos genéricos y el desenlace. También se abordan los modos de vinculación que cada texto establece con su respectivo contexto histórico y se problematiza el tratamiento alegórico de las relaciones sociales bajo el neoliberalismo.

74 75

Palabras clave:

· adaptación · transposición · cine argentino · teatro · *El método*

Abstract

This article offers a comparative study of *The Grönholm Method*, a play by the Catalan playwright Jordi Galceran, and *The Method* (2006), its cinematographic adaptation, directed by Marcelo Piñeyro. We analyze the transformations of spatial configuration, the construction of characters, the shifts in genre and the different endings. We also study the ways in which each text relates to its historical context, and we discuss the allegorical treatment of social relations under neoliberalism.

Key words:

· adaptation · transposition · Argentine cinema · drama · *The Method*

* Investigador del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Argentina. Actualmente cursa el doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y es licenciado y profesor en Letras (UBA). Sus publicaciones académicas más recientes son sobre cine argentino contemporáneo. Desde 2006 es docente en la UCA.

Introducción

El análisis de la interdiscursividad teatro/cine, inscripto en el campo de la Comparatística, permite dar cuenta de las afinidades y las tensiones entre dos lenguajes artísticos heterogéneos. En ese sentido, el objetivo de este artículo es estudiar la transposición cinematográfica de la película argentino-española *El método* (2006), de Marcelo Piñeyro, basada en la obra teatral *El método Grönholm*, del dramaturgo catalán Jordi Galceran.

Por tratarse de una transposición del teatro al cine, el análisis exige entablar un diálogo entre el lenguaje cinematográfico y un sistema semiótico en el que —siguiendo la clásica distinción aristotélica— la representación se rige por la acción de los personajes (el *drama*) y no por el relato de un *narrador*. Por otra parte, es una adaptación que ha sido rechazada por el autor del hipotexto: Galceran ha criticado la versión de Piñeyro por considerar que no se ajusta al original.

Resulta interesante analizar la adaptación de una obra teatral al cine, ya que, según autores como Bazin, esta operación presenta mayores dificultades que la transposición literaria: «Por lo menos la novela requiere un cierto margen de creación para pasar de la escritura a la imagen. El teatro, por el contrario, es un falso amigo; sus ilusorias semejanzas con el cine llevan a este a una vía muerta» (2008: 103). La adaptación cinematográfica de una obra teatral presentaría, entonces, un riesgo más alto de que el resultado sea fallido, apenas «teatro filmado», lo que —como el propio Bazin señala— constituye una fórmula cristalizada para describir una mala película.

El método fue una coproducción entre Argentina, España e Italia, con la mayoría de los fondos —y del elenco— provenientes del segundo país. En escalas diferentes, tanto la obra como la película han logrado gran convocatoria de público. *El método Grönholm* se estrenó en 2003 en Barcelona, y al año siguiente la versión en castellano llegó a los teatros de Madrid. En 2005 tuvo su estreno en Buenos Aires, dirigida por Daniel Veronese en el Paseo La Plaza, donde permaneció en cartelera hasta 2007. Para ese momento, la pieza se había convertido en un éxito internacional: llegó a los teatros de 60 países (Perales, 2013).

El film, por su parte, estuvo entre las 10 películas argentinas más vistas de 2006, superando los 100.000 espectadores, aunque lejos de la primera, *Bañeros 3*, que tuvo más de un millón de espectadores. En España, donde se estrenó primero, el éxito fue mucho mayor: alcanzó los 460 mil espectadores. Entre otros premios, el film de Piñeyro ganó el Goya 2005 al Mejor guion adaptado. La transposición de la obra al cine estuvo a cargo del propio Piñeyro y de Mateo Gil, guionista habitual de Alejandro Amenábar —en *Tesis* (1995), *Abre los ojos* (1997), *Mar adentro* (2004) y *Agora* (2009)—.

El lugar de Piñeyro en el cine argentino

Por el elenco —que reúne a varias estrellas del *star system* español—, por la locación —transcurre en Madrid, aunque la ciudad prácticamente no se ve en la pantalla— y por el guion —con varias referencias al país ibérico—, la película resultó más atractiva para el público español que para el argentino. De todas maneras, por su director, por uno de sus protagonistas

—Pablo Echarri— y por algunos de los temas que aborda, la película también se inscribe en el mapa del cine argentino.

Tras rechazar la versión cinematográfica, Galceran ha dicho en entrevistas que aspira a poder concretar una nueva adaptación cinematográfica de la obra teatral: «He recuperado los derechos para el cine de *El método* después de un pleito por ellos y espero que se pueda hacer algún día otra película» (Cabal, 2009: 345). Para el dramaturgo, el sentido de lograr una adaptación más fiel al original tiene que ver con la mayor permanencia de las películas, a diferencia de las obras teatrales, cuya disponibilidad para el receptor depende de que el texto sea llevado a escena: «Si adaptas una novela, la novela siempre está ahí, pero [...] la obra de teatro desaparece. La obra de teatro se estrena, tiene la vida que tiene, pero llega un momento que desaparece y queda la película» (cit. en Cabal, 2009). En otras palabras, a Galceran le preocupa que su creación quede «inmortalizada» en una versión a la que no considera representativa del original.

76 77

A diferencia del interés local e internacional suscitado por los directores aglutinados en el Nuevo Cine Argentino —Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Pablo Trapero, Lisandro Alonso, Albertina Carri, Martín Rejtman y Daniel Burman, entre otros—, el cine de Marcelo Piñeyro casi no ha sido objeto de estudios académicos. Sus películas, como las de Juan José Campanella, no se ajustan a los parámetros estéticos ni de producción con que los críticos han caracterizado al Nuevo Cine, sino que dialogan más bien con las pautas estéticas y narrativas del cine hollywoodense. Cierta sector de la crítica lo ha definido como un «autor industrial» (Bernardes, Lerer, Wolf; 2002: 119), categoría que también podría aplicarse a Campanella o Damián Szifrón.

Como *autor industrial*, Piñeyro es un director de estilos cambiantes. Ha transitado el thriller, el drama y el policial; ha abordado distintas épocas históricas —si bien la diégesis de *El método* es estrictamente contemporánea a la filmación, la mayoría de sus películas transcurren en el pasado—, tanto en Argentina como en España, con presupuestos de superproducción o con condiciones más ajustadas. Sus películas tienden a privilegiar la palabra hablada por encima de la imagen, y suelen funcionar como alegorías. Los films de Piñeyro tienen *mensaje*: ese mensaje suele ser explícito, y queda a cargo de uno o varios personajes. Aun cuando la crítica los haya considerado poco innovadores en lo formal, su impacto en la audiencia los vuelve relevantes para el análisis.

El método (2006) fue la sexta película de Piñeyro como director, y la segunda adaptación: la primera había sido *Plata quemada*, basada en una novela de Ricardo Piglia, con gran éxito de público (aunque se la declaró prohibida para menores de 18 años, superó los 623.000 espectadores y fue una de las 5 películas argentinas más vistas del año 2000). Luego Piñeyro adaptó *Las viudas de los jueves*, el *best seller* de Claudia Piñeyro, y alcanzó con su versión cinematográfica 511.000 espectadores en 2009 (quedó detrás de *El secreto de sus ojos* en el ranking de taquilla del cine nacional).

Al igual que el resto de la filmografía de Piñeyro (con excepción de *Caballos salvajes* y *Cenizas del paraíso*), *El método* es una coproducción con España. En rigor, este rasgo es compartido con una porción significativa de las películas argentinas de los últimos 20 años, tras la creación del programa Ibermedia en 1998. Rubio Alcover anota que «mientras que en *Plata quemada* y en *Kamchatka* la participación mayoritaria corría a cargo de la parte argentina, en *El método* y *Las viudas de los jueves* las empresas españolas financiaron un porcentaje mayor de la operación» (2014: 137).

Entre Darwin y Gran Hermano

En *El método*, el guion de Piñeyro y Gil se queda con el tema y el planteo general de la obra de Galceran, pero descarta la mayor parte de los diálogos: los guionistas hicieron, en rigor, una *versión libre*, con un alto grado de autonomía respecto al original. El resultado se ajusta al que describe Sánchez Noriega al referirse a las adaptaciones *libres*: el espectador «puede reconocer la obra original, aunque haya transformaciones decisivas» (2000: 75).

La película conserva en buena medida la teatralidad de la obra original: hay ocho personajes encerrados en un mismo espacio, durante las dos horas de duración de largometraje (casi el doble que la obra original). En ese sentido, *El método* evoca a *12 hombres en pugna* (1957), el clásico de Sidney Lumet en el que doce hombres debaten, encerrados en una habitación, sobre la inocencia o culpabilidad de un joven acusado de haber asesinado a su padre (la versión española se tituló *12 hombres sin piedad*, nombre que la acerca aún más al film que nos ocupa).

En la película de Piñeyro —como en la de Lumet—, la acción se apoya casi únicamente en los diálogos. Las palabras que intercambian estos personajes conducen la narración desde el principio hasta el final, mientras el lenguaje cinematográfico se ve reducido a sus elementos mínimos: primeros planos y contraplanos, además de algún zoom. El lenguaje verbal desempeña aquí prácticamente la misma función que en el teatro: es el medio de caracterización de los personajes, de revelación de los conflictos y de progresión de la trama.

La base del relato es la misma que en la obra teatral: un proceso despiadado de selección de personal, que funciona a la manera de una lucha darwiniana por la supervivencia del *más apto*. En la película, los personajes son ocho: siete aspirantes (cinco hombres y dos mujeres) y la secretaria del departamento de personal. En la obra, en cambio, eran cuatro (tres hombres y una mujer). Por medio de una serie de pruebas psicológicas, Dekia, una empresa multinacional de origen nórdico, pretende determinar cuál de estos «finalistas» tiene el perfil que mejor encaja con los requisitos necesarios para ocupar un alto puesto ejecutivo. Los participantes tienen que eliminarse entre sí, mientras se creen espiados por cámaras y micrófonos, como si estuvieran atrapados en una suerte de *Gran Hermano* corporativo.

El argumento original surgió de una noticia periodística, según ha contado Galceran en varias entrevistas: el hallazgo, en la basura, de un conjunto de solicitudes para un puesto de trabajo en una cadena de supermercados, sobre las que estaban escritas las impresiones —xenófobas, sexistas, discriminatorias— del entrevistador con respecto a los aspirantes. El nombre de la obra iba a ser *Selección natural*, lo que subrayaba su concepción darwinista.

Una de las principales diferencias entre la obra teatral y la película es que la primera funciona como una comedia (negra), mientras que la segunda se orienta hacia el thriller psicológico. Así, la película deja de lado los pasajes más inclinados hacia la farsa, como la prueba en la que los participantes reciben cuatro sombreros —una montera de torero, uno de payaso, uno de copa y una mitra de obispo— y deben desempeñar esos papeles, en una suerte de *role playing*. También se deja de lado en el film el debate sobre la decisión de uno de los personajes de someterse a una operación de cambio de sexo, tema que aparece abordado en tono cómico en la obra original.

El suspenso funciona a partir de la amenaza que se cierne sobre todos los personajes: la eliminación. A diferencia del policial, aquí no está en riesgo la vida de nadie: sin embargo, la tensión funciona porque quedar fuera de la selección de personal supone quedar fuera de la trama («*It's over*», dice una voz computarizada cuando el destino del personaje está sellado). Quien pierde cada prueba, resulta excluido de la competencia —y de la pantalla—. Sometidos a las normas que impone la corporación, el único poder que tienen los personajes es el de expulsar al otro.

Ambas versiones del texto retoman elementos del género *reality show*: la trama avanza por medio de la *competencia* entre los participantes, que se define a partir de sucesivas votaciones para eliminar al menos apto. La *confesión* también tiene un lugar destacado: por ejemplo, cuando Ricardo (Pablo Echarri) cuenta sobre su pasado como sindicalista, o en la obra teatral, cuando Carlos revela su intención de cambiar de sexo. Además, en línea con el ambiente paranoico que crea la narración, los participantes están convencidos de que hay cámaras y micrófonos escondidos en la sala: el espacio donde se desarrolla la trama sería, según la creencia de los personajes, un panóptico.

El espectador lo corrobora hacia el final de la película, cuando la cámara se traslada a una suerte de sala de vigilancia: vemos entonces una serie de pantallas que registran lo que sucede en todos los espacios de ese piso, incluyendo el baño. En esta secuencia, el espectador sale de la sala de reuniones y observa por primera vez a los personajes como un *voyeur*: como el «Gran Hermano» que los está evaluando. Descubrimos entonces que no hay punto ciego, no hay ángulos muertos: todo es visible para ese poder omnisciente que todo lo ve y todo lo escucha —un poder que es pura *audio-visión*.

Piñeyro subraya este efecto al utilizar la pantalla dividida: el espectador puede ver simultáneamente lo que sucede en diferentes espacios, tal como el Gran Hermano que conduce la prueba y observa a los participantes. La autoridad aquí no encarna en ningún personaje de la película: ese espacio está vacante y, sin embargo, el sistema funciona solo. A la vez, las cámaras y los micrófonos aparecen como instrumentos de un dispositivo de control: la película parece cuestionar así no solo cierta lógica mediática —trasladada, unos pocos años después de su estreno, desde la televisión hacia las redes sociales—, sino el propio funcionamiento del cine como institución.

El juego de las apariencias

La película busca un mayor grado de realismo que la obra teatral; esta, en cambio, plantea situaciones más extremas. Para empezar, en el escenario construido por el film no hay buzones en la pared con mensajes de la empresa, sino computadoras. En la obra teatral, un personaje revela abruptamente que cambiará de sexo; otro decide permanecer en el proceso aun cuando se entera de que su madre acaba de morir: todo eso no sucede en la película, donde los personajes se ven obligados a mostrar una mayor sutileza. El film de Piñeyro, además, contextualiza la historia en medio de una marcha contra el Banco Mundial y el FMI que será reprimida por la policía: el *afuera* tiene aquí una mayor presencia, y le imprime a la narración unas coordenadas espacio-temporales más precisas.

Otra diferencia significativa entre ambos textos es el final. En la versión teatral el desenlace propone un giro inesperado: tres de los cuatro personajes resultan ser impostores, empleados de la empresa que no participaban realmente del proceso de selección; sus nombres son falsos; la oficina no es realmente una sala de reuniones. En definitiva, todo el proceso ha sido una farsa y el único candidato real, Fernando, es desestimado. Al explicarle los motivos por los que no ha sido seleccionado, Mercedes/Nieves apela a una sentencia maquiavélica: «No buscamos un buen hombre que parezca un hijo de puta. Lo que necesitamos es un hijo de puta que parezca un buen hombre». De esta manera, la obra subraya que el mundo corporativo se sostiene sobre las apariencias (vale decir, el marketing y los buenos modales): solo triunfa aquel que construye la máscara que los demás quieren ver.

El film también pone el acento en la dialéctica entre realidad y apariencia. Por un lado, aquí también hay un «topo» (un impostor, miembro del departamento de selección de personal), que se descubre cuando queda un tercio de película. Por el otro, las apariencias se ponen en juego por medio de los modales de los personajes: la cordialidad puede disfrazar la máxima crueldad. Es el caso, por ejemplo, de la sonrisa constante de la secretaria, Montse, interpretada por Natalia Verbeke: su simpatía disimula con cinismo la violencia y la manipulación que impone la empresa, cuya cara visible representa este personaje.

El desenlace de la película propone otro tipo de desenmascaramiento: se quiebra el único vínculo que parecía asentarse sobre cierto afecto genuino, el de Carlos y Nieves, dos personajes que comparten una historia previa (y por lo tanto, ajena a la lógica que rige en el proceso de selección). Al final, los dos personajes se traicionan mutuamente, en función de los objetivos que les había asignado la empresa. A diferencia de la obra teatral, en la película sí hay un elegido: Carlos. Su último mérito es haber logrado «quebrar» a Nieves: el derrumbe de ella es el triunfo de él.

De esta manera, lo que en la obra teatral era una gran simulación —todo el proceso resulta ser una farsa—, en la película se ve ratificado como un proceso de selección con un ganador concreto. Los diferentes finales se corresponden con los diversos tonos que predominan en cada texto: en la obra teatral prevalece lo cómico, a partir de un planteo más lúdico, mientras que en la película todo adquiere un tono más serio. En el film de Piñeyro, la comedia ha dejado lugar al thriller y la solemnidad: al final, no podemos evitar condenar todo lo que hemos visto.

La construcción de los personajes

Por la austeridad de su puesta en escena, *El método* es fundamentalmente una película de actores. Por otra parte, una de las diferencias más notorias entre la obra teatral y la película es que esta cuenta con el doble de personajes. El hecho de tener que presentar a ocho sujetos obliga al guion de Piñeyro y Gil a rozar los estereotipos: hay, entre otros, un «macho ibérico» (Fernando, interpretado por Eduard Fernández), un tímido e indeciso (Enrique, a cargo de Ernesto Alterio), un ganador (Carlos, interpretado por Eduardo Noriega), y un argentino arrogante y medio contestatario (Ricardo, interpretado por Pablo Echarri).

A diferencia de lo que sucede en la obra teatral, donde los cuatro personajes comparten el protagonismo, en el film no todos tienen la misma jerarquía. Los protagonistas de la película son aquellos que comparten su nombre con un personaje del hipotexto: Carlos, Nieves, Fernando y Enrique, a quienes se suma Ricardo, el argentino. En cambio, los otros tres —Julio, Ana y Montse—, que no existían en la versión de Galceran, en la película son personajes secundarios.

La multiplicación de los personajes exigió a los guionistas aumentar la cantidad de pruebas que componen el proceso de selección, lo que repercute en una duración de casi dos horas. Pero también derivó en la introducción de otros conflictos. En los diálogos se ponen en juego diferencias ideológicas con motivo de la marcha antiglobalización, recelos generacionales, cuestiones de género y distancias de clase. Ricardo aparece como el más progresista, el que siente mayor empatía hacia la protesta; Enrique, en cambio, es un escéptico («Hay cosas que ni un millón de marchas pueden cambiar»); y Fernando, el más conservador (machista, lector del diario *ABC*, etcétera).

Por otra parte, Fernando y Ana (Adriana Ozores) pertenecen a la generación de los «maduros» (tienen más de 40), y desconfían de la «nueva escuela» (representada por Carlos y Nieves). Uno de los soliloquios más largos de la película, justamente, es el que pronuncia Fernando antes de irse, criticando a los jóvenes. Finalmente, la cuestión de género es introducida cuando Ana es eliminada del proceso e interpela a sus compañeros: «¿Me estáis echando por ser mujer, por haber pasado los cuarenta, o por las dos cosas?».

La película trata estos conflictos —ideológicos, de género, de clase y generacionales— de manera explícita. Por momentos los personajes *bajan línea*, hablan desde una posición desprovista de matices, pronuncian extensos soliloquios que parecen más destinados al espectador que a los demás personajes: la función de esos parlamentos es eminentemente pedagógica. De esta manera, los personajes son utilizados por el director para encarnar discursos sociales: en vez de funcionar como sujetos de carne y hueso, con matices y con cierta densidad psicológica, son *voceros*.

La dialéctica entre interior y exterior

En la obra de Galceran, la utilización del espacio remite al teatro de Harold Pinter. En particular, a *El montaplatos* (1957), en la que dos personajes están encerrados en un sótano y su única comunicación con el afuera es un montaplatos, por medio del cual reciben mensajes de su jefe. En *El método Grönholm*, los personajes también están encerrados en una misma sala, pero en un piso alto en vez de un sótano. Y la comunicación con el afuera —es decir, con una autoridad anónima del departamento de personal que conduce la prueba— se da por medio de un buzón disimulado en una de las paredes de la escenografía. En la película, en cambio, los mensajes del afuera llegan a las computadoras que tienen los candidatos: son esas pantallas las que marcan el ritmo del proceso de selección.

En su estudio sobre adaptaciones cinematográficas, Sánchez Noriega sostiene que las películas basadas en textos teatrales tienden a «*airear* la obra, multiplicando

en lo posible los escenarios, [...] trasladando las acciones a espacios exteriores, condensando los diálogos, incluyendo planos documentales, etcétera» (2000: 73). Nada de esto sucede en *El método*, donde la mayor parte de la acción sucede en una oficina ubicada en lo alto de un rascacielos de Madrid, sede de Dekia, una corporación internacional de capitales suecos. En esto, la película sigue casi al pie de la letra las indicaciones de la obra teatral, cuya única escenografía es también la sala de reuniones de una empresa (con «mobiliario de calidad», «parquet» y «paredes forradas de madera» según las pautas fijadas por las didascalias).

Piñeyro ya había construido situaciones de encierro en *Plata quemada* y en *Kamchatka*, pero aquí el aislamiento se sostiene durante toda la narración. La película transcurre en las oficinas de la empresa —más precisamente, en una sala de reuniones—, con apenas dos excepciones: las primeras secuencias, que muestran a los personajes en sus casas y camino a la entrevista de trabajo; y la última imagen, que muestra a uno de los personajes en la calle, al final de la jornada. A diferencia de la obra teatral de Galceran, estructurada en un solo acto, en la película de Piñeyro hay algunas elipsis temporales, aunque mínimas: todo transcurre en un día, coincidiendo con una jornada laboral desde la mañana hasta el atardecer.

El encierro y la altura refuerzan la idea de que la corporación está aislada de la calle; pertenecer a la empresa es formar parte de una *burbuja*. La realidad de la ciudad, por lo tanto, resulta inaccesible: «Lástima que la calle no se vea desde aquí», plantea Ricardo al intentar vislumbrar lo que sucede abajo, pese a que los vidrios no se pueden abrir. Desde la ventana de la corporación, ubicada en el centro financiero —es decir, el centro de poder— de la ciudad, la única vista posible se reduce a las cúpulas de otros edificios. Esa vista es un privilegio del poder: los rascacielos de las multinacionales son los nuevos *monumentos* del capitalismo, tal vez el legado arquitectónico más representativo de esta etapa de la historia.

El único contacto que los personajes tienen con la realidad exterior —la manifestación antiglobalización— es a través de los medios de comunicación. La radio informa que «Comenzará en Madrid la cumbre del FMI y el Banco Mundial»; la televisión muestra enfrentamientos entre los manifestantes y la policía, además de los embotellamientos; en los diarios, la cumbre es el principal título de tapa. Las imágenes del afuera llegan por medio de la televisión, mientras una presentadora defiende las ventajas de «un mercado libre y globalizado» y dice que la ciudad se ha vuelto «un infierno». Nada de ese caos parece penetrar en el edificio de la corporación, donde todo se ve aséptico y ordenado. A lo largo de la película, la música ambiental, fría y apacible como en una constante llamada en espera, subraya esa sensación de aparente tranquilidad.

Para los personajes encerrados en el edificio de Dekia, las protestas callejeras y la represión policial quedan reducidas a un fuera de campo sonoro. Cuando los personajes se acercan a la ventana, no ven nada. Pero por un momento la cámara sale fuera y nos los muestra desde el otro lado del vidrio: por primera vez se escucha entonces, nítido, el sonido de la manifestación, que incluye helicópteros, explosiones y sirenas policiales. Si el espectador no supiera que se trata de una protesta, todo le indicaría que afuera está sucediendo una guerra. Mientras el enfrentamiento entre los manifestantes y la policía se agrava, los protagonistas permanecen indiferentes, resguardados por la seguridad que parece garantizarles el espacio corporativo. La corporación queda asimilada con una suerte de bunker: pase lo que pase en el exterior, el interior se pretende a salvo.

En *El método*, el apocalipsis ha sucedido mientras los personajes se sacaban los ojos entre sí. El plano general del final, con el personaje de Nieves (Najwa Nimri) caminando por la calle, muestra un escenario devastado: basura volcada, escombros, folletos rotos, un auto chocado incendiándose y el sonido de sirenas componen un panorama de destrucción. La imagen de esa calle arrasada por el caos y por la violencia de la represión policial evoca las postales del estallido de 2001 en Buenos Aires. Paradójicamente, la destrucción también opera como un signo de esperanza: después de explorar las entrañas del sistema, la película parece apostar a que, tarde o temprano, los mecanismos que lo sostienen se derrumbarán.

Alegoría y contexto social

82 83

El cine de Marcelo Piñeyro se asienta sobre un funcionamiento alegórico que sus contemporáneos del Nuevo Cine Argentino han desestimado. En un célebre ensayo, Jameson (1986) proponía leer todos los textos del tercer mundo como alegorías nacionales: el cine de Piñeyro reclama esa lectura, según la cual las producciones culturales de los ahora llamados *países emergentes* estarían siempre atravesadas por un imperativo de politización. De esta manera, las películas de Piñeyro trazan una continuidad con el cine argentino de los 80, en el que la alegoría funcionaba como el principal mecanismo de alusión al contexto social.

Aguilar (2010) entiende que el rechazo a la alegoría y a la pedagogía marcan la diferencia fundamental entre el NCA y el cine de la década de 1980, pero también la frontera entre el «nuevo» cine y aquel que, pese a ser contemporáneo en términos cronológicos, sigue recurriendo a esos «viejos» mecanismos de significación: Piñeyro puede inscribirse en este grupo, junto con directores como Carlos Sorín y Eduardo Mignona.

En *El método*, el proceso de selección de personal funciona como una clara alegoría del individualismo que constituye el fundamento —y el motor— de las sociedades contemporáneas bajo el sistema económico neoliberal. En las obras de Galceran y Piñeyro, los personajes están librados a su suerte y cada prueba que atraviesan funciona como un round que ilustra el apotegma hobbesiano: *homo homini lupus*.

El proceso de selección condensa el modo de funcionamiento corporativo, que a su vez constituye una metonimia del sistema económico: según esta lógica, no hay comunidad ni fraternidad posible; el otro no es más que un enemigo. La máxima virtud en este espacio es la *flexibilidad*, entendida como la capacidad individual de adecuarse a las reglas impuestas por el poder. Ser flexible significa aquí obedecer unas normas arbitrarias, no institucionalizadas ni consensuadas, sin preguntarse por su sentido.

Tanto la pieza teatral como la película trazan un escenario en el que el único lazo social que une a los personajes es la competencia individual. Es un diagnóstico similar al que propone Bauman, para quien las sociedades contemporáneas se definen por un auge del individualismo y de la responsabilidad individual como consecuencia de «la deregulación, la privatización, la individualización y la conquista y anexión de lo público por parte de lo privado» (2010: 47), tendencias que han derivado en un triunfo del «principio de placer» (individual) sobre el «principio de realidad» (social).

Este sistema atravesó una aguda crisis en la Argentina en diciembre de 2001, tras una década en la que el retroceso del Estado de bienestar y sus políticas universalistas de protección social dieron lugar a un proceso de individualización signado por la «gestión individual del riesgo» (Pereyra, 2013: 55). El año 2001 marcó en la Argentina el fin de la década neoliberal, iniciada con el gobierno de Carlos Menem (1989–1999) y concluida con la caída de Fernando de la Rúa (2000–2001), en un contexto de recesión, desempleo, desindustrialización y estallido social.

Filmada en 2005, *El método* funciona como una alegoría de ese sistema en el que los procesos de retroceso del Estado, flexibilización y desregulación dejan lugar al gobierno del mercado y el consecuente «sálvese quien pueda». A la vez, parece anticipar la crisis que llegaría a España unos años después, a partir de 2008, de la que varias corporaciones salieron más fortalecidas que nunca: si la palabra emblemática de la crisis argentina fue *corralito*, la de la crisis española probablemente fue *rescate*. En ese sentido, la crisis de 2001 ha sido interpretada como una anticipación de la crisis financiera «global» desatada en 2008 en Estados Unidos y los países del sur de Europa (España, Grecia, Portugal) a partir de la crisis de las hipotecas *subprime* y la caída del banco estadounidense Lehman Brothers.

Comentarios finales

El método fue filmada en 2005: entre la crisis argentina y la crisis española, la película pone a sus personajes a competir por un puesto de trabajo en una corporación multinacional, institución que representa de modo emblemático al sistema neoliberal. La empresa es presentada aquí como una *burbuja* ajena a la realidad exterior; fue precisamente el estallido de una burbuja inmobiliaria lo que dio lugar a la crisis en España en 2008, mientras que la metáfora también ha sido utilizada en la Argentina para aludir a la crisis de 2001, que implicó el fin de la «fiesta menemista» y de la *ilusión* del «uno a uno».

La película subraya la dimensión alegórica al colocar fuera del edificio, en las calles de la ciudad, una protesta antiglobalización con motivo de una cumbre del FMI y el Banco Mundial. Aunque la cámara prácticamente no sale al espacio exterior, ese espacio parece estar anticipando el futuro —un futuro *pasado*, como diciembre de 2001 en la Argentina, o *próximo*, como el 15-M madrileño y los *indignados* de 2011— para el sistema que impera puertas adentro del edificio, es decir, un sistema regido por la ley del más fuerte.

En *El método*, todos los personajes resultan equiparados en el juicio que la película parece formular con respecto a ellos. No se busca la identificación del espectador con ninguno de estos sujetos: todos son mostrados como mentirosos o, por lo menos, sospechosos de serlo. La complicidad entre el film y el espectador, en este caso, se fundamenta en el rechazo hacia lo que vemos. La película es explícita en su defensa de la corrección política y, por el trazo grueso de sus posiciones, presupone un receptor con quien no hay disenso posible.

Tal vez esa sea la principal diferencia con la obra teatral, más inclinada a la comedia, menos solemne y más ambigua, en la que incluso uno de los personajes cuestiona «tanta corrección política». Si bien el texto de Galceran también está

construido como una alegoría, lo que falta allí es la intención pedagógica que atraviesa el film de Piñeyro.

En definitiva, el funcionamiento alegórico–pedagógico de *El método* hace que, más allá del suspenso bien logrado, ver la película sea una experiencia tranquilizadora: como espectadores no hacemos más que ratificar nuestra condena hacia la crueldad del mundo corporativo, presentado tal como lo preveíamos. La cuestión invita a repensar la eficacia política de los films que, como este, ofrecen planteos sustentados en una posición común con el espectador. ¿Habrá, acaso, buen cine que defienda a las multinacionales?

84 85

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- BAUMAN, Z. (2010). *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*. Buenos Aires: Paidós.
- BAZIN, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BERNARDES, H.; LERER, D.; WOLF, S. (EDS.) (2002). *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka.
- CABAL, F. (2009). *Dramaturgia española de hoy*. Madrid: Ediciones Autor.
- JAMESON, F. (1986). Third–World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*. (15), 65–88.
- PERALES, L. (2013). Jordi Galcerán: «No soy Shakespeare pero sé en qué liga juego» *El Cultural*, 15/11/2013. [Recuperado en línea] www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=33627 Consultado el 5 de marzo de 2017
- PEREYRA, S. (2013). El 2001 como acontecimiento y como proceso. Desestructuración social y crítica de la política. En Pereyra, S.; Vommaro, G. y Pérez, G. (Eds.) *La grieta. Política, economía y cultura después de 2001* (pp. 53–65). Buenos Aires: Biblos.
- RUBIO ALCOVER, A. (2014). Sin lugar en el mundo. Narrativa, puesta en escena y discurso en las películas hispanoargentinas de Marcelo Piñeyro. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* (8), 133–174.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Dillon, Alfredo

«Galcerán x Piñeyro: una transposición del teatro al cine». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 75–85.

Fecha de recepción: 25 · 04 · 17

Fecha de aceptación: 16 · 05 · 17

Objetualidades vulnerables: una mirada desde los Estudios Visuales

María Elena Lucero*

Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Dentro de un contexto internacional que impulsó la abstracción, el informalismo y la experimentación matérica, y tras la presentación de Arte Destructivo en la Galería Lirloy de Buenos Aires en 1961, algunos artistas argentinos ensayaron la utilización de elementos precarios ensamblados, con grosores y texturas pictóricas. Durante los sesenta Rubén Santantonín construyó un conjunto de obras denominadas por él mismo «cosas», y a comienzos de la década siguiente Víctor Grippo comenzó a trabajar con papas, cables y metales. En este artículo consideraremos los trabajos de Santantonín y de Grippo en el marco de los aportes teóricos de los Estudios Visuales, destacando aquellas bases materiales que convierten sus producciones en objetualidades vulnerables, inmersas en una estética vigorosa y sensible.

86 87

Palabras clave:

· Rubén Santantonín · Víctor Grippo · Estudios Visuales · objetualidades · vulnerabilidad

* Doctora en Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX (UNR). Docente de la Maestría en Educación Artística. Directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (UNR) y Miembro fundador de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. Sus investigaciones se focalizan en la cultura visual, el pensamiento decolonial y el feminismo.

Abstract

Within an international context that promoted abstraction, informalism, and material experimentation, and after the presentation of *Arte Destructivo* at Lirolay Gallery in Buenos Aires in 1961, some Argentine artists experimented with the use of assembled impermanent elements, featuring pictorial textures and thicknesses. In the sixties, Rubén Santantonín created a set of works that he himself called «cosas» («things»), and in the beginning of the following decade, Víctor Grippo started working with potatoes, wires, and metals. This article examines the works of Santantonín and Grippo in the context of the theoretical contributions of Visual Studies, focusing on the material bases that turn their productions into vulnerable objectualities, immersed in a vigorous, sensitive aesthetic.

Key words:

· Rubén Santantonín · Víctor Grippo · Visual Studies · objectualities
· vulnerability

I

Durante los años '50 las corrientes vinculadas al informalismo tuvieron una fuerte presencia en la esfera artística internacional, instaurando modos de producción en los cuales el artista acudía a determinadas técnicas específicas caracterizadas por la aplicación de texturas, las mezclas de pigmentos con sustancias engrosantes, los volúmenes incorporados a las telas, la aplicación de objetos, grosores heterogéneos, etc. La expansión de la denominada pintura matérica abrió paso a numerosas experiencias que, a la par del triunfo geométrico que marcó a gran parte del arte moderno, ampliaron el arsenal de herramientas expresivas en pos de una mayor gestualidad. Dicha condición concordaba con episodios sociales conflictivos y estertores mundiales tales como el fin de la Segunda Guerra mundial y el surgimiento de un clima de enorme tensión política de la mano de la Guerra fría.

En el campo local, en 1961 se inauguró la muestra *Arte Destructivo* en la Galería Lirolay de Buenos Aires, integrada por Kenneth Kemble, Antonio Seguí, Jorge López Anaya, Enrique Barilari, Olga López, Jorge Roiger, Silvia Torras y Luis Wells. En el manifiesto redactado en el mismo año, Kemble hacía referencia al carácter experimental de la exhibición, invitando al espectador a desplazarse hacia el terreno de la aventura y lo desconocido, donde la existencia del arte se conectaba con necesidades humanas vitales. Dentro de ese conjunto de emociones también afloraba la destrucción como un instinto, como una reacción o un sentimiento lícito: «La destrucción directa, física, activa o de hecho por medio del hacha, el martillo, el cuchillo, el fuego, los ácidos, la pólvora, las balas, etc.; la destrucción en

cuanto es intención o sugerencia», así como «la destrucción de la lógica de un texto previamente existente por medio de la descomposición casuística y verbal realizable con métodos varios» (Kemble, 1961 en Cippolini, 2003: 294). El tono rupturista y por momentos turbador, tanto de las palabras como de las obras mismas, hicieron de *Arte Destructivo* una propuesta que aglutinaría el desgarró, la convulsión o las heridas, afectividades coexistentes en el panorama mundial. Dicho momento fue identificado por Andrea Giunta como un trecho donde no solo las vanguardias se convierten en el mismo repertorio de los movimientos emergentes por lo cual se «las revisitaba para activarlas desde las preguntas del presente» (Giunta, 2014: 24), sino que se plantea una sincronización de problemáticas comunes en el ámbito estético global, tanto en países latinoamericanos como en Nueva York o Japón.

Por entonces Rubén Santantonín (1919–1969) incorporó en su quehacer artístico materiales como yeso, alambre, papel, cartón o telas gruesas, configurando un conjunto de objetos que eran instalados y suspendidos del techo. Sus obras, nombradas por el artista como «cosas», fueron expuestas en Liroloy junto al trabajo de Luis Wells, en el mismo año en que se desarrolló *Arte Destructivo*. En el texto del catálogo, Santantonín utilizó expresiones como «encrucijada existencial» o «devoción existencial», las cuales dejaban en claro «la dirección del programa santantoniano y su divergencia con el pop-art. El existencialismo es una de las corrientes filosóficas más influyentes de la posguerra», y proponía la confluencia de la actividad artística con la responsabilidad social de fomentar «la conformación de un nuevo humanismo» (Alonso, 2013: 37). En esos términos se fue definiendo la trayectoria de un artista vinculado a las actividades del Di Tella y a sus protagonistas pero con un impulso filosófico y creativo peculiar. Más tarde, del 19 al 31 de marzo de 1962 y también en Liroloy, Santantonín participó de «Collage (13 pintores)». Las superficies de los trabajos eran voluminosas y prominentes, recubiertas de papel pintado en general con tonalidades monocromas y opacas. Estas protuberancias cuyos volúmenes parecían hincharse como bultos o aglomeraciones, tornaban a las obras cuerpos extraños, invasivos. En 1962 y 1963 el artista integró los Premios Ver y Estimar, ambas ediciones desarrolladas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, obteniendo el Premio de Honor en el 62 con «S/T», una obra de cartón recubierta con papel gris oscuro de 1961 una serie de montículos que simulaban redondeces, corpúsculos u organismos petrificados (Figura 1). Al año siguiente Santantonín presentó un armazón de contorno irregular casi como una enorme cuña, recubierto con telas oscuras y con volúmenes incrustados en un interior. La presencia de hoyuelos le otorga un aspecto de cráter o superficie lunar, a la vez que genera un sentimiento de misterio del relleno/contenido oculto. Sustancias inquietantes y construcciones perturbadoras que remiten a un sentido subrepticio, endurecido por la fuerza manual ejercida sobre las telas al agujerear, cortar, comprimir, rasgar.



Figura 1. Rubén Santantonín
«S/T», 1961 (detalle)
Relieve, técnica mixta, materiales diversos
Crédito: Archivo de la Biblioteca del Museo
de Arte Moderno de Buenos Aires

Es necesario considerar el papel que Santantonín desempeñó en las actividades del CAV (Centro de Artes Visuales) del Instituto Di Tella. En 1963 el CAV tenía su local en la calle Florida, y fue la sede de una actividad frenética, dinámica y arrolladora, liderada por el crítico de arte Jorge Romero Brest. En ese año el artista formó parte del Premio Nacional Di Tella, efectuado en el mismo Instituto, y fue invitado a participar de la VII Bienal de Arte de São Paulo. En el catálogo de Premio Di Tella, escribió:

(...) la imaginación no partía de mí hacia afuera, sino que se gestaba en mí llegándome del mundo exterior, hería mi fuero humano y así imaginaba, imagino, es decir hago imagen del mundo fuera de mí, contaminando mi ego.

Y del mundo exterior quiero imaginar a mi tiempo, el tiempo de nuestra circunstancia, en su potente interioridad, que está a la vista invisiblemente (...)

Porque amo a mi tiempo así como es, cruel, descarnado, frenético, precario pero verídico. Lo amo porque está probando que puede existir con el no-juicio, en el desvalor, ardientemente, aceptando su realidad, la realidad de su dolor joven, la realidad del dolor nuevo de mi tiempo (...)
Santantonín, Mayo 1963 (en Kemble y Santantonín, 1963: 58-59)

Las obras de Santantonín transmiten significados ligados a la inquietud, a la extrañeza y hasta a la violencia, aunque en sus escritos ha colocado el acento en el aspecto ontológico de estas materialidades. En «Por qué nombro “cosas” a estos objetos» de 1964 proponía específicamente una distancia entre el «objeto» y «cosa»:

Hay algo en el objeto que hace que el hombre se sienta enfrentado por él. Como si lo La COSA como preocupación artística del problema, es el acontecer del objeto. ACONTECE gracias a esa vida que le prestamos al concebirlo como COSA. Pues en tanto le quitamos la adhesión que ese préstamo implica, volverá a ser objeto irremediamente. Entiendo a la COSA como la prevalencia de lo humano sobre los objetos, la poesía vital del objeto.

Esta nueva plasmación debe ser concebida como COSA, en singular, pues así alcanza la significa-

ción buscada: la COSA entendida como expresión. No debe ser interpretada como «un arte de las cosas», lo que haría suponer en cierto modo un arte-reflejo. Ni ser tomada como la mera colocación de objetos en el mundo, pues aspira a lograr el desdoblamiento del hombre en las cosas (...)

Santantonín (en Santantonín, 1964)

Estas definiciones no siempre fueron traducidas en términos deseables. De hecho para Jorge Romero Brest los planteos de Santantonín mantenían una posición idealista y romántica: «Lenguaje todavía romántico de quien no pudo superar las pasiones y finalmente quedó encerrado en la COSA (...)» (Romero Brest, 1969: 71). Más que romántica, la perspectiva teórica del artista demarcó una posición filosófica que abordaba la cosa misma como una superación del concepto de objeto donde «la cosidad que describe en relación al constructo plástico remitía no solo a la intervención humana sino a un exceso matérico (captado en los cúmulos de texturas y superficies rematadas) que anulaba la figuratividad o la representación mimética» (Lucero, 2017). Desde esa mirada podríamos leer un pasaje a cierto de estado de lo vulnerable debido a la transitoriedad y al desgaste o erosión de los componentes que integraban las «cosas». Frente al uso de ingredientes duraderos, Santantonín acudió a elementos de improbable estabilidad. Nos referimos a un abordaje de la vulnerabilidad en tensión con el tiempo que transcurre y con un proceso inevitable de deterioro físico. Otro tanto ocurre en «Aéreo» de 1964 (Figura 2), una construcción hecha de alambres, gasas blancas, papeles opacos y plateados, todos ellos pegados y superpuestos rudimentariamente y de modo efectivo. Colgando del techo, esta «cosa» mediaría entre un aerostático, una formación planetaria, una cápsula, una estructura cavernosa, una magnífica medusa primitiva. De funcionalidad ambigua, la obra proporciona incertidumbre en relación a su significado y por su posición en el espacio, pero a la vez seduce, hechiza y atrae, nos interpela por su volumen generoso como una aparición infrecuente, casi fantasmática.

90 91



Figura 2. Rubén Santantonín
«Aéreo», 1964

Técnica mixta, materiales diversos

Crédito: Archivo de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

II

Durante 1966¹, los artistas Kenneth Kemble, Enrique Barilari junto a Emilio Renart y Víctor Grippo firmaron un texto colectivo llamado «Proceso de creación», donde plantearon la conjunción de cálculo y riesgo, orden y aventura, creación y destrucción como coordenadas que palpitan en la existencia humana y en los procesos de la práctica artística. Tanto Kemble como Barilari habían sido protagonistas de *Arte Destructivo*, y sostenían un ejercicio crítico en relación a los pronunciamientos conceptuales que surgieron a inicios de los años '60 respecto a una situación de caos, de conflictos y tensiones irresueltas en el ámbito nacional e internacional. Los cuatro artistas formaron un grupo de estudio que postulaba al acto creativo como una dinámica en permanente desarrollo e incorporación al campo social. En ese itinerario, desestimaron la inspiración o los «raptos emotivos» que identificaron la labor plástica durante largo tiempo, aspirando a «ser artistas o creadores integrando las frases del mismo modo con que pretendemos integrar la sociedad: como sujetos determinados por un quehacer específico al que es posible acceder con intención y libertad». Uno de los puntos más destacados del texto se apoyaba en la aceptación de las «diferencias expresivas» por la falta de desarrollo de medios como un aspecto productivo que conducía al progreso humano individual, y no como falencia o «lacra» que debería esconderse, señalando una «canalización positiva de la creación» (Renart et al. en Amigo et al., 2010: 56–57). La capitalización de estos condicionamientos abría nuevos sentidos para los procesos artísticos.

Estas afirmaciones instituyen la antesala de la obra de Víctor Grippo, autor de una propuesta visual penetrante, de gran densidad semántica que lo llevaría a articular lo que se planteaba a nivel grupal: la conexión entre orden (estructura, diagramación) y aventura (desbordamiento, crecimiento). Con formación en el área de la química, Grippo recurrió a una figura emblemática de la cultura culinaria latinoamericana, la papa, cuya función básica es la alimentación. Mediante la interlocución entre dos polaridades, naturaleza/cultura, la papa se relaciona con la conciencia crítica de la energía al ampliarse su función cotidiana, produciéndose una suerte de analogía literal entre el tubérculo (que contiene de manera latente la fuerza para la subsistencia), la energía y la conciencia de la misma. Estas reflexiones tomaron cuerpo en «Analogía I» de 1970–1971 (Figura 3), una repisa doble de madera blanca con compartimentos en los cuales colocaba papas con cables, electrodos (uno de cobre y otro de zinc a cada una de las papas) y voltímetro, aparato para la medición de la energía.

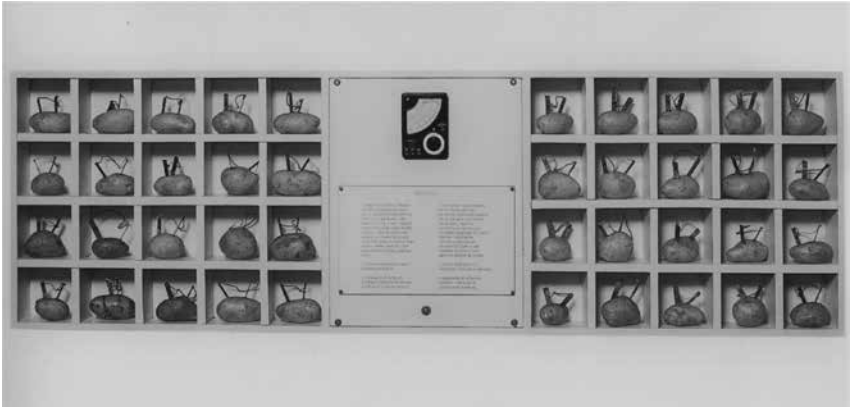


Figura 3. Víctor Grippo
«Analogía I», 1970–1971
Técnica mixta, papas, cables, madera
Crédito: Cortesía de Nilda Olmos de Grippo

92 93

La convivencia real de un producto de la tierra (vinculado además a la nutrición de los pueblos andinos) y los fragmentos de cables y trozos de metal incrustados en las papas, alcanza una dualidad singular y dialógica. Por la técnica podemos calcular la energía del alimento, el cual conlleva en sí mismo las propiedades básicas para generar salud y conciencia. Una conciencia que es crítica, reflexiva y libertaria. Con el avance del tiempo la papa evidenciaría cualidades naturales que cambiarán su aspecto externo, cada vez más rugoso, amarronado, ceñido, hasta perder su humedad y descomponerse. La inevitable putrefacción del vegetal por la intromisión de bacterias, hongos o elementos contaminantes, cambiarán el sentido del experimento que propone su autor, advirtiendo la condición vulnerable y/o perecedera del alimento en la generación de ciertas sustancias de carácter gaseoso. En el texto escrito de 1971 que compartió junto a Alberto Pellegrino y Alfredo Portillos (publicado con motivo de la exhibición «Arte de sistemas» en el CAYC), Grippo especificó la analogía a partir de las relaciones entre la papa y la conciencia:

1. Papa: (voz quichua) Nombre primitivo de la papa que aún se usa en España y en toda América. Tubérculo: papa de apio, fam. Paparrucha. Fig. y fam. Cualquier especie de comida. Sopas blandas y puches. Papa de caña o real; aguaturma: Planta compuesta comestible. América central: Papa del aire. Ñame cimarrón. Chile, papa espinosa. Bolivia, papa lisa, ulluco.
2. Función cotidiana de la papa: Alimentación Básica.
3. Ampliación de la función cotidiana: Obtención de energía eléctrica (0,7 volt. Por unidad)

1. Conciencia: Conocimiento, noción. Deriva del latín conciencia. Sentimiento interior por el cual aprecia el hombre sus acciones. Nuestra conciencia es nuestra jura. Moralidad-integridad. En sentido figurado: libertad de conciencia, derecho que reconoce el Estado a cada ciudadano de pensar como quiera en materia de religión.
2. Función cotidiana de la conciencia: conciencia individual.
3. Ampliación de la función cotidiana: obtención de conciencia de la energía.

(Grippo, 1971: 6)

Posteriormente, retomaría esta iniciativa complejizando la operación y elaborando una instalación de mayor envergadura. En 1977 efectúa una versión de «Analogía I» en la sede del CAYC (Centro de Arte y Comunicación) y una segunda en la XIV Bienal de São Paulo en Brasil. La cantidad de papas aumentó y también el sistema de cableado, el cual estaba conectado a un mecanismo que monitoreaba el cálculo de la energía. En este caso, a mayor interacción, mayor medición y generación de conciencia, la mutación del alimento en energía adoptaba una definición doble: la alquímica (papa en fuerza) y la especulativa y/o filosófica (energía que redonda en un crecimiento de la conciencia crítica). Por otro lado, aparece en juego el rol del artista-técnico que tantea, ensaya y sondea en los mecanismos que empalman arte y ciencia, apuntalando al logro de objetivos comprobables: la transformación de un elemento tangible en otro menos aprehensible, y que en definitiva, deriva en el terreno del pensamiento, lo que denominó «conciencia crítica». A grandes rasgos, la fusión de dimensiones naturales y artificiales dan como resultado un entramado matemático (papa + energía: conciencia crítica) que desemboca en una gran metamorfosis orgánica, corpórea y a la su vez inasible a simple vista, estimulando procedimientos ceñidos a la incorporación, canalización, conversión y liberación de sustancias vivas.

En 1980 Grippo presentó «Vida, muerte y resurrección» (Figura 4), una vitrina en cuyo interior había figuras geométricas hechas de láminas de plomo rellenas de porotos, a los cuales se les agregaba agua para que inicien el proceso de germinación. Con el correr de los días las semillas comenzarían a hincharse, abriéndose paso por entre las hendidjas de los cinco pares de cuerpos volumétricos y derrapando por los costados. Mercedes Casanegra ha definido como «estética activa» a un sector de obras de Grippo en las cuales «existe un *factor activo* que desde un determinado momento se pone en movimiento, en marcha, y comienza a producirse una transformación. Se desencadena un proceso que, a menos que un accidente se interponga, no se detiene: está realmente *vivo*» (Casanegra, 1993: 14).

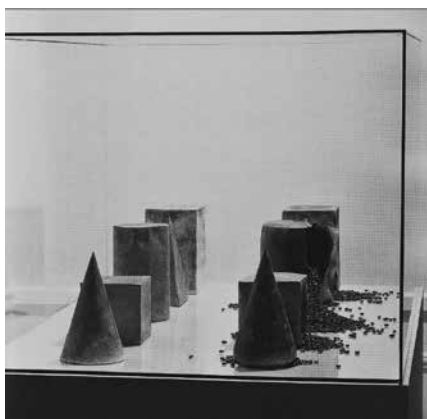


Figura 4. Víctor Grippo
«Vida, Muerte, Resurrección», 1980
Técnica mixta, plomo, semillas, vidrio
Crédito: Cortesía de Nilda Olmos de Grippo

III

Tanto las producciones de Rubén Santantonín como de Víctor Grippo se han identificado con una etapa del arte argentino cruzada por el informalismo pictórico, los crecientes dinámicas de desmaterialización del objeto, los accionismos, la injerencia de los medios masivos de comunicación o por los procesos conceptuales direccionados hacia el llamado «arte de sistemas». Intentaremos establecer una lectura de los itinerarios visuales de ambos artistas considerando algunas nociones de los Estudios Visuales y teniendo como epicentro la materialidad misma de sus manifestaciones estéticas, especialmente en lo que concierne al carácter vulnerable o provisorio presente en ellas. Uno de los autores que ha problematizado la incorporación y/o exclusión de los objetos de uso cotidiano al campo de la historia del arte es Keith Moxey (2009), para quien teniendo en cuenta el interés que despiertan las visualidades promovidas por ciertos objetos, es que se los engloba en el campo de los estudios de la imagen. Tanto Santantonín como Grippo han recurrido a dispositivos cotidianos y a veces perecederos para producir sus obras, si bien la irradiación (histórico-artística, semiológica) de cada pieza trascendería la utilización de esas sustancias de base (papel, alambre, papas, cables). De ahí que ambos participen de las antologías, análisis o estudios críticos sobre el arte argentino, en consideración a sus aportes al campo cultural. Vamos a sus componentes fundamentales. Moxey enfatiza el peso de la carga emocional que los objetos (estéticos/artísticos o no) desencadenan, los sentimientos y las percepciones que surgen a partir de la mera presencia de esos objetos involucrados. Desde esa perspectiva los trabajos señalados cubren otras magnitudes que implican aspectos ontológicos ligados a los procesos, al tiempo y a su accionar sobre las sustancias visibles. Juan Martín Prada, referente de Estudios Visuales, nos brinda nuevas vías para pensar la dimensión ontológica de la imagen al concebirla como reemplazo de las intenciones o realidades a las cuáles esa misma imagen alude o describe, dando espacio a una «progresiva independencia del mundo de las representaciones, hacia la que emigra el sentido y el conocer. En cierto modo lo visual se ha convertido en pensamiento y no es ya meramente su resultado, medio o lenguaje» (Prada, 2005: 131). Si bien la imagen actúa y opera como «arrastre» en el intento de crear una ilusión de lo existente, hoy podemos analizar a las visualidades como desprendimientos de esa referencia previa.

La organización de determinados objetos (reales, tangibles) en las instalaciones de Santantonín y Grippo recrea imaginarios sociales que se dirigen hacia una materialidad rudimentaria, primitiva e indómita, con fases de transformación y caducidad. Sería útil rememorar la diferenciación que Arjun Appadurai establece

entre las mercancías (de valor económico), las imágenes y las «cosas» que circulan en los diferentes paisajes culturales. Las «cosas en movimiento» conforman diferentes imaginarios sociales que «iluminan su contexto social y humano» (Appadurai, 1991: 19) separándose de la pura mercancía suscrita al enclave económico y financiero (si bien para el autor las mercancías pueden ser leídas en clave intercultural y en conexión con la sociedad por donde transitan y se producen los intercambios comerciales). Para Appadurai la vida social de esos objetos se inscribe en constelaciones epocales, en «ordenamientos simbólicos y (trans)discursivos» o en «formaciones culturales» (Brea, 2015: 8). A partir de estas consideraciones es que las «cosas» de Santantonín o las papas de Grippo admiten otra vía de análisis que, si bien presenta algún contacto con la visión appaduriana sobre los objetos circulantes², conlleva a experiencias de temporalidad, inestabilidad y dispersión. El cuestionamiento de la dimensión estética a la cual se refiere Keith Moxey podría aplicarse tanto a los relieves monocromos como a los tubérculos cableados. Son objetualidades que promueven la expansión, la propagación y la interpelación del espacio. En el caso de Rubén Santantonín, más que una producción visual alineada con las experiencias ligadas al informalismo, su poética «fue un eslabón canalizador de las experiencias objetuales del Di Tella. En la repetición de montículos o formaciones extrañas, estas “cosas” configuraron un cuerpo de obra inédito y difícil de categorizar» (Lucero, 2017). Respecto a Víctor Grippo, recordemos que su trayectoria ha sido largamente observada desde la égida del conceptualismo a partir de su participación en el Grupo de los 13 en el CAYC, liderado por Jorge Glusberg. Términos como «opacidad» o «arte conceptual» le sirvieron al propio Glusberg para referirse a la construcción de una identidad visual anclada en los conceptos y en la semiología, donde, citando a autores como Marx, Althusser o Gramsci, definió al arte como «una forma de significación de la realidad, es decir, un sistema semiológico cuyas leyes y mecanismos han comenzado a ser explorados» (Glusberg, 1972: 3). Varios años más tarde, ampliaría su apuesta hacia un conceptualismo regional y bosqueja una posible retórica latinoamericana en tensión con el subdesarrollo. Desde esta perspectiva, describió los procesos creativos como sistemas de signos artísticos, subrayando las representaciones imaginarias suscitadas en el espectador a partir del entorno político y social, donde el arte como idea sería «la manifestación de una opacidad revolucionaria, opuesta a la conciencia engañosa de las ideologías, y representa una real problemática latinoamericana» (Glusberg, 1978: 3). El énfasis en las condiciones de producción del hecho artístico inscribe la obra de Grippo en esta «retórica latinoamericana» pero sus recursos visuales merecen una lectura superadora de las categorías ancladas en la semiología.

Hemos utilizado la expresión «objetualidades vulnerables» para referirnos a las obras de Rubén Santantonín y Víctor Grippo. Si bien el propio Santantonín estableció diferencias entre las cosas y los objetos, optando por la denominación de «cosas» para estas obras de los años '60, entendemos que también podría aplicarse la noción de «objetualidades». El sufijo de la palabra indica la «cualidad de...», por lo tanto los rasgos estéticos, las cualidades o las características sensoriales de estas producciones artísticas se tornan derivas, extensiones o ramificaciones del objeto en sí mismo. Funcionarían como una readecuación del término (objeto) excediéndolo y aglutinando aspectos de lo sensible que en este artículo pretendemos enfatizar. Por otro lado proponemos abordar la noción de vulnerabilidad en diálogo no solo con la materialidad que determina y sustenta a estas manifestaciones visuales, sino enfati-

zando la temporalidad y la transitoriedad que afecta a los objetos. Para establecer un contrapunto, repasemos los términos que ha desarrollado Florencia Garramuño para referirse a lo vulnerable en la poesía de Marcos Siscar y en el arte de Ernesto Neto. Tanto en la escritura de Siscar como en las instalaciones de Neto «el imperio de una sensibilidad exacerbada muestra algo de esta vulnerabilidad tornada resistente y de la cual emanan poderes intensos» (Garramuño, 2009: 53). En el caso del escritor, la cualidad de un sujeto caminante se torna sensible en su contacto con el exterior para tornarse perceptible/penetrable al otro, virando hacia lo que la autora llama la «destitución del sujeto». Respecto a Ernesto Neto, la introducción de elementos como telas transparentes de nylon o gasa remite a una «vulnerabilidad tornada colosal sitio hospitalario». En ese sentido existe una mirada de lo vulnerable cimentada en la fragilidad del sujeto (hasta su licuefacción o fusión con el otro) o bien en la blandura y/o liviandad de componentes que a su vez moldean una resistencia por las proporciones de tamaño, aspecto que hace del arte una instancia facilitadora de experiencias, lo que según Garramuño recuerda el ideario de Lygia Clark. Agregaríamos que la obra de Neto exterioriza una reterritorialidad y localización de los volúmenes blandos que envuelven al espectador, creando un ámbito de protección y abrigo corporal en sincronía con un estado de afectividad colectiva. En algunas series de formaciones alargadas (una suerte de tubería humana) emergen analogías con perfiles biológicos, con dinámicas del crecimiento o del desarrollo anatómico que cohabitan en los organismos físicos. La magnitud de sus instalaciones va forjando hábitats humanos disponibles para el usufructo inmediato a modo de microclimas visuales, táctiles y seductores, generando situaciones de comunidad, convivencia, solidaridad y energía creativa que se comparte con el público participante (Figuras 5 y 6). Dichas peculiaridades ubicarían el trabajo de Neto en una tipología de vulnerabilidad diferente a las propuestas de Santantonín o Grippo.

Suely Rolnik (2008) ha mencionado el estado de vulnerabilidad en relación con el cuerpo vibrátil al puntualizar las prácticas artísticas de Lygia a fines de los años '60 y comienzos de los '70. Para Rolnik el sujeto es capaz de establecer vínculos con su entorno a través de la percepción, por la cual vivencia al mundo como un mapa de formas, y de la sensación, mediante la que experimenta aquello que lo rodea como un campo de fuerzas. Es a través de la capacidad subcortical signada por cuerpo vibrátil que nos tornamos elásticos o dúctiles al/hacia el otro³. No obstante, para revisar las producciones de los dos artistas argentinos citados nos resulta más adecuado y pertinente pensar un abordaje de lo vulnerable direccionado hacia los procesos de deterioro y descomposición, y por ende, a una incidencia primordial de lo temporal, más que en relación a la maleabilidad o permeabilidad.

Antes de cerrar estas reflexiones podríamos bosquejar una especie de genealogía de objetualidades vulnerables en las prácticas artísticas argentinas de la década del '60, un escenario en el cual Rubén Santantonín ha ocupado un territorio indudable. Más allá de la compleja elaboración de artefactos y ambientes multifacéticos que integraron «La Menesunda» de 1965, donde trabajaron el propio Santantonín y Marta Minujín junto a Pablo Suárez, David Lamelas, Floreal Amor, Rodolfo Prayón y Leopoldo Maler⁴, recordemos «Nosotros afuera», un gigantesco huevo de yeso y madera que Federico Peralta Ramos montó en el mismo año (luego destruido), o los objetos elaborados por la artista alemana Narcisa Hirsch con Walter Mejía y Mari-Louise Alemann, manos de alambres y papel pegado de enormes tamaños que eran utilizados en acciones colectivas de 1968 denominadas «neo-happenings».

Dichos emergentes nos permiten avizorar una atmósfera mestiza de incertidumbre, juego, nostalgia y perplejidad que acechaba a la Argentina en aquella década, y que se condensaba en estos cuerpos de materialidad frágil, conducente a la erosión, al desgaste, a la pérdida o hacia la posibilidad de evadirse hacia otros mundos posibles.



Figura 5. Ernesto Neto
«Humanóides», 2001

Vista de la instalación «Made in Brasil», Casa Daros, Rio de Janeiro, Brasil, 2015

Lycra, tejido, hierbas y bolitas de corcho blanco. Dimensiones variables

Fotógrafo: Mario Grisolli

Crédito: Cortesía de Daros Latinamerica Collection, Zürich



Figura 6. Ernesto Neto
«Humanóides», 2001

Vista de la instalación «On the origin of Art», Tasmania, Australia, 2016–2017

Lycra, tejido, hierbas y bolitas de corcho blanco. Dimensiones variables

Fotógrafo: Mona/Rémi Chauvin

Crédito: Cortesía de Daros Latinamerica Collection, Zürich

Notas

¹ En 1966 Juan Carlos Onganía ejecutó un Golpe militar. El Instituto Di Tella era etiquetado como un lugar dudoso, peligroso por la probable circulación de la intelectualidad de izquierda. A pesar del entorno autoritario, se continuó con la diagramación de muestras, conciertos y pizas teatrales. En el mes de julio ocurrió «La noche de los bastones largos», enfrentamientos entre la fuerza policial y estudiantes y profesores universitarios que fueron agredidos de manera violenta. El periodista Sergio Morero (de Primera Plana) atestiguó el conflicto, registrando el episodio cuando la Policía Federal entraba a la Universidad con bastones largos: «...fue el primer signo de debilidad del gobierno encabezado por el dictador Juan Carlos Onganía, que volteó al presidente constitucional Arturo Umberto Illia con la complicidad de amplios sectores de la burocracia sindical que buscaban su lugar bajo el sol (...)» (Morero, 1996: 7).

² Tanto los objetos circulantes que menciona Appadurai y las «cosas» de Santantonín eluden la mercancía.

³ Esta capacidad de ser vulnerable (en el sentido de flexible) ha sido justamente «reprimida durante muchos siglos, manteniéndose activa sólo en ciertas tradiciones filosóficas y poéticas, que culminaron en las vanguardias culturales de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuya acción se propagó por el tejido social en el transcurso del siglo XX» (Rolnik, 2005: 479).

⁴ «La Menesunda (palabra que remitía a confusión) estaba poblada de objetos, artefactos e instalaciones, un engranaje que desmantelaba la noción convencional de “obra de arte” invitando a los asistentes a experimentar diferentes sensaciones, visiones y percepciones en tiempo real. Con el tiempo, quien quedaría para el público masivo como referente central de esta puesta en escena —posiblemente por sus controvertidas apariciones— fue Marta Minujín, pese a la injerencia vital del mismo Santantonín, quien no obtuvo tal reconocimiento» (Lucero, 2017).

Referencias bibliográficas

- ALONSO, R. (2013). El espíritu pop. En *El espíritu pop. Arte argentino de los sesenta*. Mar del Plata: Museo de Arte Contemporáneo, pp. 32–63.
- APPADURAI, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.
- BREA, J.L. (2015). Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad. En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5–14). Madrid: Akal.
- CASANEGRA, M. (1993). Víctor Grippo. Una estética activa. En *Arte Latinoamericano Actual*. Exposición, coloquio. Montevideo: Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, pp. 13–15.

- GARRAMUÑO, F. (2009). Poderes de la vulnerabilidad: Siscar y Neto. *ramona 92, revista de artes visuales*, Julio 2009. 53–59. Buenos Aires: Fundación Start.
- GIUNTA, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA.
- GLUSBERG, J. (1972). CAyC: Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano (GT–129; GT–129 II). Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación (CAyC), June 12, 1972 [Recuperado en línea] Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston. (Consultado 19 de diciembre de 2016).
- (1978). Aproximación metodológica para una comprensión de la retórica del arte latinoamericano, Centro de Documentación. Museo de Bellas Artes de Caracas, República Bolivariana de Venezuela [Recuperado en línea] Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston. (Consultado 19 de diciembre de 2016).
- GRIPPO, V., PELLEGRINO, A. Y PORTILLOS, A. (1971). *Arte de Sistemas*. Exh. cat., Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación (CAyC) [Recuperado en línea] Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston. (Consultado 18 de diciembre de 2016).
- KEMBLE, K. Y SANTANTONÍN, R. (1963). «Rubén Santantonín». En Premio Internacional de Pintura, Catálogo de Exhibición (pp. 58–59), Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella. [Recuperado en línea] Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston. (Consultado 20 de abril de 2016).
- KEMBLE, K. (2003). 1961 Arte Destructivo. En Cippolini, R. *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual (1900–200)* (pp. 435–437). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LUCERO, M.E. (2017). Tránsitos de la materialidad. Visualidad, experimento y política en la obra de Rubén Santantonín. En De Jesús, R. y Lucero, M.E. (Comp.) *Política, memoria y visualidad: siglos XIX al XXI*. E-Book. Barcelona: FOC SL.
- MORERO, S. ET AL (1996). *La noche de los bastones largos. 30 años después*. Buenos Aires: Documentos Página/12.
- MOXEY, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Puntos de suspensión...*, Revista Los Estudios Visuales en el Siglo 21, 1, 7–27. Murcia: CENDEAC.
- PRADA, J.M. (2005). La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los Estudios Visuales. En Brea, J.L. (Ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 131–141). Madrid: Akal.
- RENART, E., ET AL (2010). Proceso de creación. En Amigo, R. et al, *Palabras de artista. Textos sobre arte argentino, 1961–1981* (56–57). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/Fundación Espigas.

ROLNIK, S. (2005). Geopolítica del rufián. En Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolítica: cartografías del deseo* (477–493). Buenos Aires: Tinta Limón/Traficantes de Sueños.

——— (2008). *Lygia llamando*. Mimeografiado de la autora. Rosario: 2da. Reunión de la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina.

ROMERO BREST, J. (1969). *Arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires: Paidós.

SANTANTONÍN, R. (1964). Porque nombro «cosas» a estos objetos. En *Cosas, Catálogo de Exhibición*. Buenos Aires: Galería Lirolay [Recuperado en línea] Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston. (Consultado 14 de diciembre de 2016)

Lucero, María Elena

«Objetualidades vulnerables: una mirada desde los Estudios Visuales». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 87–101.

Fecha de recepción: 15 · 04 · 17

Fecha de aceptación: 02 · 05 · 17

Cuatro,

después de Babel

(un lugar para la traducción y para la tra-dicción)

Reflexiones sobre la autotraducción desde la mirada del autor

Ana Cecilia Prenz Kopušar*
Universidad de Trieste

Resumen

En este artículo la autora reflexiona sobre la autotraducción a partir de su experiencia personal y se detiene en su relación con las lenguas y culturas meta a las que traduce. Expone algunos ejemplos tomados de su propia obra que sirven para ilustrar esta relación. 104 105

Palabras clave:

· autotraducción · traducción · traducción de autor

Abstract

In this paper the author considers the self-translation from the standpoint of her personal experience. She analyzes the relationship with the target languages and cultures to which she translates. She presents some examples taken from her own works in order to illustrate this relationship.

Key words:

· self-translation · translation · author translation

* Los ámbitos de investigación de la autora abarcan la literatura teatral en lengua española y la traducción de y hacia la misma lengua. Ha escrito sobre el teatro español del Renacimiento, el teatro argentino contemporáneo y sobre la obra dramática de la escritora sefardí de Bosnia Laura Papo Bohoreta. Actualmente coordina dos proyectos internacionales fruto de acuerdos de cooperación entre la Universidad de Trieste y las Universidades de Sarajevo y Católica de Paraguay. Es autora de monografías, artículos y traducciones. Escribe también obras de ficción.

Las lenguas de la autora: aprendizaje y relación con las mismas en la escritura

Por primera vez, en la redacción de un texto, me encuentro en la particular condición de cumplir tres roles: el de autora de un libro¹, el de estudiosa —entre otras cosas, también de la traducción— y el de autotraductora; en mi caso, autotraductora a dos lenguas: al italiano y al serbio partiendo del original escrito en español. Intentaré, en lo posible, mantener separados los roles y, en los ejemplos que traigo a colación, reflexionar críticamente sobre el porqué de algunas soluciones.

Determinadas circunstancias de la vida me han llevado a hablar tres lenguas: el español en su variante argentina, el italiano y el serbocroata. Con respecto al español y al serbocroata, desde la primera infancia fui adquiriendo ambas lenguas de manera casi simultánea, la primera, en el entorno estrictamente familiar (el español, pues, es mi lengua materna), la segunda, en la guardería y en el contexto de la ciudad. Esto por haber nacido en Yugoslavia de padres argentinos. A los cuatro años volví a Argentina y perdí el uso cotidiano de la lengua eslava. Esta última se mantuvo viva solo a través de canciones o intercambiando algún vocablo o expresión con los abuelos paternos. La recuperación del serbocroata o, diría, su nuevo aprendizaje, se dio a los diez años, una vez que volví a vivir a Belgrado. En algún lugar del inconsciente esta lengua se mantuvo latente, dado que su recuperación fue rápida, teniendo también en cuenta la edad: once años. Después de un mes y medio de escuela ya comunicaba con los compañeros en serbio².

El italiano, en cambio, lo aprendí en edad adolescente (a los quince) en Trieste, donde comencé mis estudios en la escuela secundaria. El aprendizaje, en este caso, fue sistemático y a través del estudio; se dio de manera menos espontánea, no obstante tuviera una fluida comunicación cotidiana con el entorno no familiar.

Puedo afirmar que percibo mi relación con las lenguas así como se fue dando su mismo proceso de aprendizaje. Una es la lengua familiar (íntima y de la escritura), la otra del juego, la tercera del estudio. Esta simplificación, pero que en realidad no es tal, define también mi actitud en el momento de enfrentar el trabajo de autotraducción. Los tres textos en las tres lenguas no se pueden definir como tres versiones distintas construidas sobre una misma idea o argumento, no obstante difieran en varios puntos; más bien, se trata de un original que sin duda fui adaptando a las otras dos lenguas, y por qué no, completando durante el mismo proceso de autotraducción, pero que en su concepción global se mantienen fieles al original español. Como lo indica María Recuenco Peñalver, analizando el trabajo realizado por Oustinoff (2001) sobre las autotraducciones de Green, Beckett y Nabokov, todas las versiones «se complementan y constituyen obras inacabadas por separado, por lo que la obra total no es sino el conjunto de las versiones existentes (...) a diferencia de lo que ocurre con la traducción, la autotraducción se caracteriza por la posibilidad de intercambio con el texto original y supone la continuación de aquél» (Recuenco Peñalver, 2011: 201–202).

En lo que los tres textos difieren (aunque de manera mínima), según mi opinión, es en lo que llamaría la «impronta lingüística» (que al mismo tiempo podría ser hasta un elemento enriquecedor); es decir, la relación interior que tengo con cada una de las lenguas o, mejor dicho, lo que cada una de ellas representa en mi imaginario creativo. Las tres generan una actitud distinta en mi percepción

del mundo y ello se plasma, pues, en el fluir de las mismas traducciones. El texto español mantiene un carácter espontáneo, cotidiano, efervescente; el italiano se presenta mucho más elaborado y cuidado; el serbio, en cambio, directo, franco, abierto. En un fragmento del libro, dedicado a las elucubraciones juveniles sobre Blaise Pascal y a lo que las mismas despiertan en la adolescente protagonista, escribo sobre la sensación que provocan las tres lenguas:

Y las lenguas, cada una a su manera, con sus especificidades, me condujeron a todo ello, al todo y a la nada, como un juego. Adoro hablar en serbio, la lengua de los fuertes, decidida, clara, redonda, sin inflexiones. Nuestro argentino, alegre, despreocupado, directo, creativo. El italiano, elegante, sí, muy elegante, tan elegante que es retorcido, ¡qué retorcido! (Prenz, 2015: 35)

También en el Epílogo de la versión italiana, incluido a pedido del editor, aparece una reflexión sobre los sentires del personaje. 106 107

Io ho tre amori. Non gli enumero. Sono scontati. Con il primo mi sono formata, ho costruito i miei principi, sono diventata persona. Ho condiviso. Condiviso. Il secondo è un amore scapigliato, e per quanto crudele, vissuto con allegria. Con lui ho capito gli estremi, la leggerezza, l'umore, ridere, sempre pronti a ridere, ma anche il terrore, la violenza, la solitudine. Eppure, mi chiama sempre. Il terzo mi ha fatto godere della bellezza, unica e assoluta. È stato il più doloroso perché sofisticato, complesso a volte contorto. Lontano dalla mia natura semplice. Con la sua arte mi ha ricordato, giorno dopo giorno, la grandezza umana. Eppure vivo nella nostalgia. Parola dolce, anche insana (Prenz, 2016: 117).³

En este fragmento, el vocablo *amori* podría haber sido tranquilamente substituido con el vocablo *lingua* y el significado del texto no hubiera cambiado.

La lengua en la que el autor escribe

A menudo me he encontrado en la situación de responder a la siguiente pregunta: ¿en qué lengua pensás? Tengo la impresión de que quienes formulan esta pregunta creen que el pensamiento es un constante diálogo verbal mudo con uno mismo. Nunca sentí que el pensamiento tuviera una lengua. A pesar de que tenga claro que existe una relación necesaria y de dependencia entre el pensamiento y el lenguaje. Más bien lo he concebido siempre, desde mi propia experiencia del pensar, como imágenes (representaciones) que no necesariamente se manifiestan a través del discurso y aún menos a través de una determinada lengua. Está claro que el pensamiento necesita sus símbolos, necesita ser representado de alguna manera, pero no está dicho que lo haga a través del sistema de símbolos que constituyen el lenguaje verbal. Más que hablar de una lengua en la que se piensa, yo hablaría de una lengua «del cansancio»: la única lengua en la que logro expresarme, el español, después de una jornada agotadora y que, en mi caso, jamás es monolingüe. Junto al español cotidianamente utilizo el italiano, el serbio y el esloveno.

Retomando el ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir* de Friedrich Schleiermacher, Recuenco Peñalver (2001: 200) evidencia que, hasta un cierto límite, la cuestión de cómo un autor habría escrito sus obras en otra lengua es una cuestión que no cabe formular, ya que nadie escribe una obra original sino en la lengua materna. Se trata de una consideración naturalmente discutible. Ya Santoyo (2005) en su ensayo sobre la autotraducción desde una perspectiva histórica enumera a los varios autores que ejercieron esta práctica, entre otros también el argentino Manuel Puig, y también menciona a aquellos que más tarde optaron por escribir en otra lengua distinta a la materna, como es el caso de Samuel Beckett. Para cada autor, la elección de la lengua en la cual expresarse, es siempre una decisión cuyas motivaciones son, seguramente, diversas en cada caso. La literatura ofrece varios ejemplos de escritores que han escrito en una lengua adoptada. Bastaría nombrar aquí dos casos, como los de Joseph Conrad, a quien su deslumbramiento por Shakespeare lo llevó siempre a escribir en inglés, o de Vladimir Nabokov, quien escribió sus primeras obras en su lengua materna que, más tarde, además, autotradujo al inglés, y continuó escribiendo en esta misma lengua su obra posterior. Las reflexiones de Schleiermacher resultan ser afines a mi manera de percibir la escritura. La obra original, pues, ha sido escrita en español en su variante argentina y no se trata de un hecho casual. Considero que el español es el idioma que me permite ahondar en lo más íntimo de mi persona sin trampas ni escollos.

La naturaleza del texto a traducir

La naturaleza del texto a traducir resulta ser un aspecto fundamental, casi descontado en el enfoque de cualquier traducción; el mismo asume aún mayor relevancia cuando se trata de una autotraducción, ya que el autor conoce los pliegues del texto, pero también las propias intenciones recónditas y los efectos que quería alcanzar al emprender la escritura del mismo. Al leer su propio texto, el autor, transformado ahora en lector, tiene una evidente complicidad con aquel que se extiende luego en su trabajo de traducción, complicidad de la cual carece el mero traductor. En el caso de mi libro, por lo que se refiere a la naturaleza del texto, se ha hablado de autobiografía debido a las circunstancias y experiencias personales que lo atraviesan. No lo considero tal, porque la elección de los hechos biográficos narrados se realizó en función de la construcción de una historia que es otra historia: la de países, personas, guerras, contextos, todo ello a partir de un punto de vista que es el de la adolescente que las narra. En este proceso de elección han quedado descartadas muchas vicisitudes reales, tal vez relevantes en una autobiografía, pero no a los fines de la historia que he intentado construir.

Retomo algunas palabras de Gabriella Musetti escritas en la contratapa de la edición italiana para presentar en breve el argumento del libro. *Cruzando el río en bicicleta* es un libro entre narrativa y biografía que cuenta los acontecimientos intrincados de la vida de una adolescente. La infancia y la juventud transcurridos entre Belgrado,

La Plata y Trieste la llevan a una formación internacional en la que la protagonista entra en contacto con sistemas sociales y políticos opuestos: la Yugoslavia de Tito con el fuerte sentido de pertenencia, la dictadura argentina de la que la familia escapa, la extraña libertad de Trieste. Nos encontramos ante el recuerdo de un crecimiento entre lenguas, culturas, lugares, contado con el desenfado de una joven curiosa, sedienta de vida, que se asoma al mundo⁴.

En algún momento he tomado en consideración el término autoficción. Muchos son los elementos autobiográficos que construyen al texto. Sin embargo, estos son elementos funcionales para contar otra historia, que es una historia más amplia, de personajes y de países (en guerra, bajo dictadura y en democracia), de sus relaciones, de lo que fue o habría podido ser, de sus complejidades y alegrías; y todo ello visto a través de los ojos de esa adolescente que ofrece su visión de la realidad, que cuenta su verdad. Muchos son los episodios que remiten a planteos propios de nuestra contemporaneidad. No nos encontramos ante esa distancia histórica que coloca al lector frente a hechos lejanos en el tiempo y en el espacio, o ajenos temáticamente. El libro trata argumentos, como la dictadura argentina y la guerra yugoslava, cuyas secuelas están aún presentes en los respectivos contextos sociales porque políticamente no fueron resueltas. En este sentido, varios fragmentos del texto podrían ser leídos e interpretados a partir de distintas perspectivas y con distintas intencionalidades. Traducir los fragmentos de *Cruzando* en los que existía una distancia histórica resultó ser más sencillo. Me refiero, por ejemplo, a los episodios referidos a la inmigración en Argentina a comienzos del siglo XX o a los de la primerísima infancia de la protagonista. En cambio, los episodios referidos a la historia reciente han requerido más de una adaptación, explicación, búsqueda del vocablo justo y, en algunos casos, del corte definitivo del fragmento.

108 109

La adaptación

En el artículo «De L'Aveuglon a Marruecos: una lectura a contrapelo de Agustín Gómez Arcos» (2003), M^a Carmen Molina Romero escribe que la autotraducción tiene que ver con grados diferentes de adaptación del primer texto al segundo, adaptación que puede abarcar varias posibilidades, desde la traducción literal a la versión libre, que en muchos casos significa incluso la creación de un texto completamente distinto. Y pone de relieve que, generalmente, las autotraducciones se encuentran en un punto intermedio entre estos dos polos de la traducción literal y de la versión libre. En mi caso, como he expuesto anteriormente, no creo que la traducción italiana represente un nuevo original, tampoco una segunda versión; más bien, en el texto se introducen cambios que son el fruto de reflexiones sobre algunos pasajes en los que tengo en cuenta ante todo al lector italiano (y al serbio) y su contexto y naturalmente efectuó adaptaciones, tratando sobre todo de mantener, no solo el mensaje, sino también los efectos y la atmósfera del texto primigenio. El intermedio entre los dos polos, traducción–versión, como escribe la estudiosa en

el artículo mencionado, dependerá de la relación propia e intransferible del autor con cada una de sus lenguas, ya que dicha relación en un escritor bilingüe se encuentra presente en el proceso mismo de la escritura, incluso antes de que la actividad traductora intervenga.

Por mi parte, me planteo la cuestión de en qué medida una cultura de arriba (no simplemente la lengua) ha sido interiorizada por el traductor/autotraductor. Considero que el acto de traducir es ante todo un hecho cultural: para mí es más significativo cuánto una persona pertenece a una determinada cultura (que naturalmente se expresa a través de la lengua) y cuánto es capaz de interpretar códigos, descifrarlos, compartirlos, comprenderlos, etc. En mi caso, formar parte de una cultura ha sido/es el factor primario, la lengua es el instrumento a través del cual la misma se expresa. Este concepto emerge claramente en el fragmento inicial del libro, en el que el personaje se convierte en Ceca, donde un simple acto lingüístico se hace revelador de una cultura:

Mis compañeros de grado me enseñaban palabras: *zdravo*, y hacían el gesto de un saludo; *dugme*, y me mostraban un botón; *kecelja*, y era mi guardapolvo. Ivana y Dragana, hermanas mellizas, se convirtieron enseguida en mis mejores amigas: *zdravo*, hola, *kako si?* ¿Cómo estás? *Ja se zovem Cecilia, ponovi*, yo me llamo Cecilia, repetí. Yo repetía: *ja se zovem Cecilia, ponovi*, yo me llamo Cecilia, repetí. Todos se reían. Pero ese Cecilia, que ellos leían Tsetsilia y que escribían Cecilija, resultaba complicado. Entonces Dragana dijo: *previše teško*, demasiado difícil; *od danas ti si Ceca*, a partir de hoy vos sos Tsetsa. Y desde entonces para todos mis amigos en Belgrado fui Ceca. Ese fue el modo en que me incorporaron a su mundo. Un acto simple pero que para mí fue siempre muy significativo. Ahí está el sentido de pertenencia. Desde el primer día, aunque no hablara la lengua, fui uno de ellos (Prenz, 2015: 5–6).⁵

En este ejemplo también resulta interesante notar como el autotraductor se maneja con los diferentes grados de adaptación. Ya en el texto original se juega con las lenguas y con la traducción, es decir, con la introducción de vocablos serbios como *zdravo*, *dugme*, *kecelja*, que necesariamente exigen ser traducidos para que el lector (hispanohablante e italiano) pueda comprenderlos; en el texto serbio, en cambio, estos simplifican la labor del traductor por ser claro su significado. Por otra parte, la distinta grafía y pronunciación de Cecilia y de Ceca, en cada una de las lenguas requiere una explicación y una grafía asociada a la pronunciación distinta. Hay que explicarle al hispanohablante cómo un serbio escribe y pronuncia el nombre Cecilia; a su vez hay que explicarle a un italiano, que escribe el nombre Cecilia de la misma manera que en español, pero que lo pronuncia diversamente, que los serbios lo pronunciaban a su vez de otra manera; y en fin, asimismo hay que explicarle a un serbio cómo se escribe y cómo se pronuncia el nombre Cecilia en español. Lo mismo sucede con el sobrenombre Ceca. Los ejemplos son muchos, sobre todo cuando el autotraductor se deslinda de los espacios y códigos de la cultura del texto original y se traslada a los espacios y códigos de la cultura meta, en nuestro caso la italiana y la serbia. Otro episodio simpático es el que se refiere a la compra de la *pionirska marama*. Cabe aclarar que en español no hubiera podido denotar de ninguna otra manera sino en su lengua original el pañuelo rojo que usaban los pioneros en la escuela yugoslava. Ese *pionirska marama* connota un mundo de imágenes pertenecientes a la Yugoslavia de entonces. La misma expre-

sión traducida al español e italiano, sin la referencia al serbio, se hubiera vaciado de significado (para mí en cuanto escritor).

En la escuela, para que aplicara de inmediato la lengua que no conocía, me pusieron en el coro. En esas ocasiones teníamos que vestirnos como lo que éramos: *pioniri*, pioneros. Pollera azul, camisa blanca y pañuelo rojo. La *pionirska marama*. Yo no tenía pañuelo rojo. Mi madre trató de conseguirlo pero era evidente que no se trataba del original. Recuerdo que le dije que me tenía que comprar una *pionirska marama* de verdad. Primero busqué sola. Caminé por el barrio preguntando en los negocios más cercanos: *da li imate pionirsku maramu?* ¿Tienen pañuelos para pioneros? La respuesta fue siempre: *nema*, no tenemos. ¡Era tal el asombro con el que me miraban! Pero nadie me explicaba nada. Luego, le dije a mi madre que teníamos que ir al centro. Caminamos tardes enteras en busca de la *pionirska marama* que nunca encontramos. Más tarde comprendimos que se adquiría el título de *pioniri* en primer grado con tanto de ceremonia y que los pañuelos rojos eran especiales y se obtenían sólo en la escuela. Por suerte Betina, mi hermana, que había ingresado a primer grado, obtuvo su pañuelo rojo y a mí también, aunque ya grande, me lo entregaron. Más tarde, me dieron un documento más significativo: la *Knjižica mladih komunista Jugoslavije*, la Libreta de los jóvenes comunistas de Yugoslavia, que me hizo sentir grande. (Prenz, 2015: 8–9)⁶

110 111

La traducción al italiano no presentó mayores dificultades. Diría que se trata de una traducción casi literal. El mundo cultural yugoslavo de referencia y lo narrado en el episodio presentan la misma distancia cultural tanto con el mundo hispano como con el italiano. Sin embargo, la traducción al serbio tuvo que ser limada de esas intervenciones explicativas, obvias para el lector. Basta tomar en consideración las primeras frases de la cita: «teníamos que vestirnos como lo que éramos: *pioniri*, pioneros», en serbio se elude porque con solo mencionar al uniforme de pioneros se connota todo lo que el mismo implicaba entonces. Asimismo, se elude el pañuelo rojo de la frase: «Yo no tenía pañuelo rojo», que en serbio es suficiente traducir con el pronombre serbio *je* (lo), etc. La redundancia y la repetición aclaratoria que caracteriza al fragmento en español e italiano, en serbio se haría superflua y hasta ridícula.

Helena Tanqueiro, en el artículo titulado *Un traductor privilegiado: el autotraductor* (1999), define a los autotraductores como traductores y escribe que

aunque en su calidad de autores continuarían disponiendo de unas libertades que no se pueden permitir los demás traductores y se encuentran en una situación privilegiada por el acceso que tienen a la «verdadera intención» del autor, en el momento en que empiezan a traducir, el proceso de creación del universo ficcional ya se encuentra acabado en la obra original y los lectores ideales ya están definidos (Tanqueiro, 1999: 22).

Esta consideración sobre la condición de traductor privilegiado que tiene el autor parece indiscutible, naturalmente, por las libertades que el mismo puede tomarse en quitar, poner, reelaborar, reinterpretar. Efectivamente conoce, más que nadie, la intención de su escritura; sin embargo, esta última puede ir modificándose durante el proceso de autotraducción. El universo ficcional ya está acabado, no hay duda, por lo menos en la concepción global de la obra, pero no en sus partes, pues aquí también el autor puede tomarse libertades e ir modificándolo. Por otra parte, si consideramos ese universo ficcional a nivel profundo, se trata, entonces, no de un universo acabado, sino abierto a nuevas posibilidades que encuentra su realización,

a nivel superficial, en lenguas distintas. En el caso de *Attraversando il fiume in bicicletta* algunos cambios son evidentes y las interpretaciones a las que se expone el texto italiano agregan inevitablemente nuevos significados. Lo mismo sucede en la versión serbia, donde algunos fragmentos como el de «Vino Pajarito y se fue volando» o «Kako spavaju tramvaji, Como duermen los tranvías» que aparecen en el episodio «La yugoslava» han sido notablemente modificados; por esto mismo, no estoy tan segura de que el lector ideal ya esté definido. El universo ficcional del original estaba acabado solo en el momento en que el lector ideal era un hispanohablante. En el momento en que cambió el lector ideal, ya no más hispanohablante sino italiano o serbio, en algo se modificó también el universo ficcional.

La mediación cultural

Según Fitch (1983), mientras que el traductor es lector antes de convertirse en escritor, el autotraductor, por su parte, es desde el principio y será siempre escritor. Aun cuando el autotraductor quisiera o pudiera reproducir para el lector su propia recepción del texto original, su situación es distinta a la del traductor y las diferencias no se deben sólo a la distinta naturaleza de la experiencia que el autotraductor tiene del propio texto original, sino también de su relación con la realidad, como argumenta Anton Popovič (citado en Fitch *ib.*) (Recuenco Peñalver, 2011: 202).

Y aún más:

Valentina Mercuri (2009) y Ovidio Carbonell (1997) hablan del traductor como un mediador cultural. Carbonell lo define como un mediador entre culturas «atrapado entre sistemas de representación y estructuras ideológicas manifestadas a través del lenguaje, de los que el texto es una mera superficie» y que «se debe, sobre todo, a la cultura de destino a la que traduce, con lo que deberá ajustar su propia interpretación del texto a las expectativas del contexto de recepción» (*ibidem*).

En mi caso considero a las culturas de destino, culturas propias. El traductor es un mediador cultural, seguramente. La cultura de destino es la que determina la forma en la que se va a presentar el texto. Hay un texto profundo y abierto a las posibilidades que genera, en lenguas diferentes, un texto superficial. En el fragmento con que se cierra el episodio «Tomás», que narra el encuentro de un hijo de desaparecidos con los huesos de su madre después de 33 años de su muerte, me he tomado la libertad de suprimir el fragmento en la versión italiana.

Emilio Tomás Arreche se ríe y me dice

— ¿Te diste cuenta? Las iniciales de mi nombre.

Se ríe.

Locura.

— Mis viejos tenían un pedo en la cabeza...

Admiración.

— En mí también existe una vena de rebeldía (Prenz, 2015: 89).

Por más que traductores profesionales me hayan dicho que con voluntad hubiera encontrado una solución traductiva en italiano, circunstancia que puede ser posible, en mi imaginario lingüístico no encontré una solución o, quizás, no quise encontrarla. Suprimí simplemente el fragmento. La connotación vulgar de «pedo» no se adaptaba como imagen al lenguaje al que fue traducida la obra, como tampoco a las palabras profundas y dolorosas que anteceden este breve diálogo. Tomás escribe en el momento de encuentro con su madre:

Los rituales son importantes. Los homenajes son importantes. Tengo la imagen de mi hermana y de mi abuela caminando por la avenida del parque cargando la urna. Tres generaciones. Las tres primeras mujeres de mi vida. Todos escribimos algún mensaje sobre esa urna de madera. Mi abuela que tiene la sabiduría de sus 85 años escribió: Fuiste hermosa, fuiste buena. Estoy segura que todo lo que hiciste lo hiciste por amor. Es lo que hay en el principio y en el fin de todas las cosas: amor.

112 113

Ahora estamos enteros (Prenz, 2015: 88).

Cortar esa parte en el tema del amor mencionado por el personaje, a mi parecer, le daba al episodio un final más incisivo para el lector italiano. Para el lector hispanohablante, en cambio, el significado final se convierte casi en «jocoso», auto-irónico, desarmante, transmite esa ligereza con que el latinoamericano convive y también ese fondo de impotencia. Rendir esa imagen en italiano o serbio hubiera significado reescribir el fragmento completamente de otra forma en ambas lenguas.

Final

Una pregunta tan recurrente como ¿por qué escribe usted? podría transmutarse en el tema que nos ocupa en ¿por qué usted se autotraduce? Como dice Whyte (2002), la práctica de la autotraducción no es nunca inocente, por lo cual hay diferentes motivos para explicar esta elección: «(...) en primer lugar las razones económicas, que implican el acceso a un mercado más próspero; luego, las razones de prestigio y la posibilidad de un público más amplio y, finalmente, una tercera motivación que remite a la desconfianza hacia los traductores» (Recuenco Peñalver, 2011: 203–204).

En general, tengo mis dudas con respecto a la autotraducción erigida como un objeto de estudio particular ya que, a menudo, este objeto se desplaza a estudiar más las circunstancias de los autotraductores, su incidencia en la traducción, que el objeto mismo. Sospecho que la autotraducción es una de las facetas de ese, sí, objeto preciso que es la traducción y que sus implicancias teóricas no difieren de las de la traducción en sentido lato. A menudo, hay también desplazamiento del objeto de estudio en la misma traducción. Todos hemos oído hablar de una buena traducción cuando, a veces, solo se está hablando de un buen texto de arriba. Si el texto de partida es un «mal» texto, deficiente, una traducción adecuada debería mantener las deficiencias del texto original. Es evidente que si un traductor traduce las deficiencias de un texto original arriesga su prestigio porque dichas deficiencias le serán atribuidas. Por el contrario, cuando hablamos de un texto traducido que

consideramos mejor que el original, no estamos hablando específicamente de la operación de traducción sino del buen texto final.

Volviendo a las razones que tocan las esferas del prestigio social y económico, es obvio que existen, además, una multiplicidad de motivaciones, profundas o banales que llevan a un autor a autotraducirse. En mi caso, ninguna de las razones mencionadas cuenta. Diría, simplemente, que la autotraducción en mi caso es solo una tentativa de no querer alejarme aún de la «criatura».

Notas

¹ (2015) *Cruzando el río en bicicleta*, City Bell: Libros de la talita dorada. Colección Alrededores.

² Cuando aludo al serbio me estoy refiriendo a la variante *ekavski* y oriental de la lengua serbocroata.

³ La cita es en italiano por ser la única publicada. No existe el fragmento en versión española.

⁴ (2016) *Attraversando il fiume in bicicletta*, Trieste: Vita activa. La edición italiana, editada en 2016, fue enteramente traducida por mí y revisada por Patrizia Saina. La traducción serbia, en cambio, se encuentra en fase de elaboración y la estoy realizando con Aleksandar Lazić, entre otras cosas el personaje del libro llamado Saša. La revisión de la traducción es de Marija Mitrović.

⁵ Traducción al italiano: *I miei compagni di classe mi insegnavano delle parole: zdravo, e facevano un gesto di saluto; dugme, e mi mostravano un bottone; kecelja, ed era il mio grembiule. Ivana e Dragana, sorelle gemelle, erano diventate da subito le mie migliori amiche: zdravo, ciao, kako si? Come stai? Ja se zovem Cecilia, ponovi, io mi chiamo Cecilia, ripeti. Io ripetevo: ja se zovem Cecilia, ponovi, io mi chiamo Cecilia, ripeti. Tutti ridevano. Ma quel Cecilia, che loro pronunciavano Zezilia e che scrivevano Cecilija, risultava complicato. Allora Dragana ha detto: previše teško, troppo difficile; od danas ti si Ceca, da oggi in poi tu sarai Zeza. E da allora per i miei amici a Belgrado sono diventata Ceca. Così mi hanno assimilato al loro mondo. Un atto semplice ma per me molto significativo. Ecco il senso di appartenenza. Dal primo giorno, anche se non parlavo la lingua, sono diventata una di loro* (Prenz, 2016: 7–8).

Traducción al serbio: *Drugarice i drugovi iz razreda su me učili reči: zdravo, pa su mahali podignutom rukom u znak pozdrava; dugme i pokazivali mi ga na kecelji, kecelja ponavljala sam i pokazivala svoju uniformu. Ivana i Dragana, bliznakinje, odmah su postale moje najbolje drugarice. Zdravo, kako si? Ponovi: ja se zovem Sesilija. I ja sam ponavljala: ja se zovem Sesilija. Svi su se silno smejali. Moje ime na španskom se piše Cecilia ali se izgovara Sesilija, ta razlika između pisanja i izgovora je nekako bila komplikovana za njih tako da je Dragana rekla: Pa to je za nas teško, od danas ti si Ceca. Tako su me uključili u svoj svet. Jednostavna izjava, ali za mene ključna. Shvatila sam da im pripadam. Od prvog dana, iako nisam znala jezik, postala sam jedna od njih* (Prenz, en fase de traducción).

⁶ Traducción al italiano: *A scuola, perché facessi subito uso della lingua che non conoscevo, mi hanno messa nel coro. In quelle occasioni dovevamo vestirvi con l'uniforme di quello che eravamo: pioniri, pionieri. Gonna blu, camicia bianca e fazzoletto rosso. Pionirska marama. Io non avevo il fazzoletto rosso. Mia madre aveva cercato di trovarne uno ma era evidente che non era l'originale. Ricordo che le dissi di comprarmi una pionirska marama davvero. Prima ho cercato da sola. Ho camminato nel quartiere chiedendo nei negozi più vicini: da li imate pionirsku maramu? Avete fazzoletti per pionieri? La risposta è stata sempre: nema, non ne abbiamo. Mi guardavano con un tale sgomento! Non mi spiegavano nulla, però. Poi dissi a mia madre che dovevamo andare in centro. Abbiamo girato pomeriggi interi in cerca della pionirska marama che non abbiamo trovato. Più tardi abbiamo capito che si acquisiva il titolo di pionir in prima elementare con tanto di cerimonia e che i fazzoletti rossi erano speciali e si assegnavano solo a scuola. Per fortuna Betina, mia sorella, che era in prima elementare ha avuto il suo fazzoletto rosso. Ne hanno dato uno pure a me anche se avevo superato l'età. Più tardi ho avuto un documento più significativo: Knjižica mladih komunista Jugoslavije, la Tessera dei giovani comunisti della Jugoslavia, che mi ha fatto sentire grande.* (Prenz, 2016: 11–12.)

114 115

Traducción al serbio: *U školi su me uključili u hor kako bih odmah počela da koristim jezik koji nisam poznavala. Tada smo se oblačili u pionirske uniforme: plava suknja, bela košulja i crvena marama. Pionirska marama. Ja je nisam imala. Moja majka mi je pronašla jednu, ali je odmah bilo jasno da to nije ona prava. Sećam se da sam joj tražila da mi kupi pravu pionirsku maramu. Prvo sam lutala po trgovinama. Ulazila sam u prodavnice u blizini naše kuće sa pitanjem: da li imate pionirsku maramu? Odgovor prodavačice je uvek bio isti: nemamo! Gledale su me zaprepašćene. Nisu mi ništa objašnjavale. Zatim sam rekla majci da moramo da odemo u centar grada. Cela popodneva smo provodile tražeći pionirsku maramu, koju nismo nikad našle. Tek kasnije smo shvatile da se ona dodeluje kad se postaje pionir u prvom razredu osnovne škole. Srećom, Betina, moja sestra koja je bila u prvom razredu je dobila jednu. Dali su je i meni iako sam bila starija. Kasnije sam dobila nešto značajnije: člansku knjižicu socialističke omladine. Taj dokument je učinio da se osećam tako odraslo* (Prenz, en fase de traducción).

Referencias bibliográficas

- FITCH, B. (1983). L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett: la problématique de la traduction de soi. *Texte* 2, 85–100.
- MOLINA ROMERO, M. (2003). De L'Aveuglon a Marruecos: una lectura a contrapelo de Agustín Gómez Arcos. *Especulo. Revista de estudios literarios*. [Recuperado online] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/cmolina.html>
- OUSTINOFF, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. París: L'Harmattan
- RECUENCO PEÑALVER, M. (2011). Más allá de la traducción: la autotraducción. *Trans. Revista de Traductología*, (15), 193–208.

- SANTOYO, J. (2005). Autotraducciones: Una perspectiva histórica. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 50 (3) 858–867.
- TANQUEIRO, H. (1999). Un traductor privilegiado – el autotraductor. *Quaderns. Revista de Traducció*, 3, 19–27.
- VEGA, M. (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.

Prenz Kopusar, Ana Cecilia

«Reflexiones sobre la autotraducción desde la mirada del autor». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 105–116.

Fecha de recepción: 14 · 03 · 17

Fecha de aceptación: 26 · 05 · 17

La presencia de lo ausente. Claves fónicas para la traducción shakesperiana

John D. Sanderson*
Universidad de Alicante

Resumen

La habitual dicotomía sobre traducción para la publicación o para el escenario cuando se trata de un texto teatral es cuestionada en este artículo. Se aporta una fundamentación teórica en la que confluyen traductólogos, lingüistas y profesionales de la traducción teatral que deliberan sobre la importancia de la adecuación oral de los textos meta resultantes. Se realiza un análisis lingüístico de diversos fragmentos de obras del dramaturgo más representado de todos los tiempos, William Shakespeare, en las que se percibe un propósito de producir un efecto fónico mediante el uso de figuras iterativas, y se comparan diversas traducciones al español para evaluar las estrategias aplicadas. La hipótesis de trabajo es la demostración de que una traducción teatral ha de considerar la traslación de los aspectos formales con repercusión en la enunciación oral a un mismo nivel de importancia que la carga semántica individual del léxico utilizado. Su identificación en el texto origen gracias a la nomenclatura canónica de figuras retóricas permitirá deducir la intencionalidad original y plantear recursos traductores para que se produzca un efecto equivalente en los textos meta.

116 117

Palabras clave:

· traducción teatral · Shakespeare · figuras retóricas

* *Doctor en Filología Inglesa por la Universidad de Alicante, donde imparte Traducción Audiovisual, además de ser el director académico del Máster en Arte Dramático Aplicado UA. Ha publicado dos libros y diversos artículos sobre traducción teatral. Seis traducciones suyas al español de obras de William Shakespeare y una de Thomas Middleton se han puesto en escena.*

Abstract

The usual dichotomy about «page or stage» when referring to theatre translation is questioned in this article. A theoretical basis is supplied with translation theoreticians, linguists and theatre professionals joining in to reflect on how important the oral suitability of target texts is. A linguistic analysis is carried out of several fragments of plays by William Shakespeare, the most performed playwright of all times, where a purpose of producing a phonic effect by means of iterative rhetorical figures is perceived; several translations into Spanish are compared in order to evaluate the applied strategies. The working hypothesis is the proof that a theatre translation should consider transferring formal features which have an effect on oral performability as important as the individual semantic load of the words used. Being able to identify the figures in the source text thanks to the canonical rhetorical nomenclature will allow the translator to infer the original intentionality and apply strategies so that an equivalent effect may take place in the target texts.

Key words:

· theatre translation · Shakespeare · rhetorical figures

La obra teatral es una tipología textual cuyo objetivo último, la representación, genera una particular sensibilidad hacia su enunciación oral que suele estar presente en todo su proceso creativo. En un texto dramático se pueden encontrar espaciadamente composiciones micro o macrotextuales cuya finalidad es producir un efecto fónico determinado cuyo valor semántico es equiparable al significado atribuido individualmente a las lexis que las conforman. David Johnston, traductor de la obra de Ramón del Valle-Inclán al inglés, opina con respecto a la peculiaridad del texto teatral: «It is the performative and talismanic rather than the referential and locutionary aspects which are highlighted as being of impact. Language has become sound» (Johnston, 2000: 98). Las prioridades quedarían establecidas, y más aún si nos referimos al dramaturgo más universalmente representado, William Shakespeare, ya que la naturaleza fónica de sus textos incorpora un valor añadido: el uso de figuras retóricas reconocibles gracias a una nomenclatura canónica. Dichas figuras formaban parte de una convención teatral generadora de expectativas receptoras en su contexto cultural, y su distinción, recogida en manuales que han pervivido hasta nuestros días, facilitan su traslación al público contemporáneo

por parte de los distintos integrantes de la cadena de producción teatral, principalmente los actores y también el director como máximo responsable de la representación.

Dentro de esa cadena de producción ocupará, por razones obvias, un papel fundamental el traductor cuando se traslada el texto origen a un contexto cultural de distinto idioma. En el caso específico de una obra teatral, al proceso habitual de traducción general habrá que incorporar una atención especial a las pautas rítmicas subyacentes, cuya repercusión fónica se extiende por el original, para trasladarlas al texto resultante mediante un recurso equivalente si se pretende que resulte válida también para la representación. Noel Clark, traductor de la obra de Molière al inglés, reflexiona sobre el proceso aplicable a la especificidad teatral de una manera similar:

The translator's ear ought to be attuned to the speech rhythms of the foreign tongue. Failing that, as he sits in his study, reading the original text, how can he hope to hear the characters speak and see them move clearly enough for him to develop an empathy with the author, to catch his tone and understand his purpose? (Clark, 1996: 24–5)

118 119

El propósito de este artículo es analizar las estrategias de traslación a un nuevo contexto cultural de dichas figuras, ritmos o pautas observables en el texto origen que denotan una hipotética intencionalidad autoral de producir un efecto fónico. La elección de la obra shakesperiana como corpus de análisis se debe principalmente a mi experiencia como traductor de seis obras del bardo universal que han sido puestas en escena en España utilizando mis textos meta. Incorporaré fragmentos originales de cuatro de estas obras (*Hamlet*, *Ricardo III*, *Mucho ruido y pocas nueces* y *Noche de reyes*) en las que se distinguen claramente figuras retóricas iterativas para contrastar distintas opciones traductorales tomadas diacrónicamente con un comentario al respecto.

Aliteración vs. Cacofonía

En toda mediación lingüística que es consecuencia de la traslación de un texto teatral origen a un código meta distinto, el traductor procura ser consciente de las maniobras creativas del autor para transmitir información y emoción a un receptor que realiza un esfuerzo interpretativo si percibe el beneficio comunicativo del mismo. La inmediatez de la descodificación auditiva puede requerir una manipulación traductora que vaya más allá del trasvase léxico-semántico a nivel de estructura superficial. Al quedar invalidada la glosa paratextual propia de la recepción lectora, el traductor tiende a incorporar su resolución intratextualmente, sin dejarla en manos de otros miembros de la cadena de producción teatral que pudieran desvirtuarla, aunque solo fuera por mero desconocimiento o descuido. La lógica asimetría interlingüística en las figuras de dicción que se basan en una coincidencia fonémica sin vinculación etimológica perceptible hace necesaria una modificación léxica, semántica e incluso sintáctica para recrear paronomasias, polisemias, homofonías u otros recursos fónicos basados en la iteración.

Si seguimos la «Teoría de la relevancia» propuesta por Sperber y Wilson, la intencionalidad emisora queda explícita mediante lo que denominan *ostensive behaviour*, un incentivo para la activación de la recepción según esta ampliamente referenciada cita: «An act of ostension carries a guarantee of relevance, and [that] this fact—which we will call the principle of relevance— makes manifest the intention behind the ostension» (Sperber y Wilson, 1986: 50). Esta ostensión, en la temática que nos compete, se distinguirá por parte del receptor mediante la percepción de un efecto fónico, y por el traductor gracias a la identificación de la figura utilizada para producirlo. Con el reconocimiento de dicha voluntad comunicativa se iniciará el proceso de descodificación que permite deducir el pensamiento y la actitud del dramaturgo gracias a su incorporación de elementos identificables en el enunciado emitido. Y la complicidad receptora aumentará ante la vinculación fónica de dos o más lexías en situación de proximidad que compongan un efecto fónico recurrente pese a su difusa o inexistente relación etimológica.

Este planteamiento no implica que una misma figura de dicción disfrute de un reconocimiento similar en las distintas culturas. A este factor hay que añadir una evolución cronológica que trae consigo la modificación de convenciones de los códigos receptores. Por ejemplo, la figura retórica iterativa más básica, la aliteración, tenía un grado de aceptación mucho mayor en el contexto del teatro renacentista inglés que en el Siglo de Oro español. De hecho, el término «cacofonía» se suele vincular a la aliteración en sentido peyorativo, acepción inexistente para el término *cacophony*. La explicación a dicho contraste se puede encontrar en el hecho de que el teatro inglés no era rimado, por lo que la utilización de la aliteración era mucho mayor con el propósito de atraer una atención auditiva sobre lexías en situación de contigüidad.

En el teatro isabelino inglés, la utilización de esta figura era bastante habitual. En la obra histórica *Ricardo III* las alusiones al malvado protagonista que da título al texto, una vez se corona rey al final del tercer acto III, se circunscriben a una imaginería verbal que le vincula con un perro. En el acto siguiente se suceden voces de alarma en este sentido, y la recurrencia fónica se produce principalmente mediante el recurso de la aliteración. Margarita, la depuesta reina superviviente de la casa de Lancaster, le define así en el acto IV:

«A hellhound that doth hunt us all to death» (IV.iv.48)

La repetición del fonema alveolar /h/ al inicio de tres palabras tan próximas concita una atención auditiva sobre la descripción metafórica del personaje en una elección léxica claramente deliberada. Estas son las soluciones traductorías encontradas en siete textos meta españoles de distintas épocas:

Hiráldez (1868)	ese sabueso del infierno que á todos nos persigue de muerte;
Macpherson (1873)	la fiera que tenaz nos corre;
Lafuente (1918)	el infernal sabueso que nos ha perseguido de muerte á todos;
Astrana (1921)	el infernal sabueso que nos ha perseguido de muerte a todos!
Valverde (1967)	Un lebrél del infierno que nos persigue a todas hasta la muerte.
Cisternas (1974)	el perro infernal que nos ha perseguido a todos a muerte.
Lázaro (1984)	El can infernal que nos va cazando a muerte.

Podemos comprobar cómo únicamente en las traducciones más recientes se encuentran dos términos coincidentes en su fonema inicial con una relativa proximidad (respectivamente el fonema oclusivo labial sordo /p/ en «perro» y «perseguido» en la propuesta de Cisternas, y el linguo-velar oclusivo sordo /k/ en «can» y «cazando» en la de Lázaro) aunque obstaculizados medialmente por el adjetivo «infernál» y un tiempo verbal compuesto. Por lo que respecta a mi traducción publicada (Sanderson, 1998), maticé la especie animal como «perro de presa» para potenciar el efecto aliterativo, antepuse el adjetivo al nombre para aumentar la proximidad y elegí un tiempo verbal simple para obtener como resultado: «un infernal perro de presa que nos persigue hasta la muerte». Una vez iniciados los ensayos propuse la omisión de la conjunción «que», siempre consciente de que podría haber otras opciones igualmente válidas.

Este primer análisis no pretende sugerir que haya que trasladar estructuralmente la misma figura retórica al texto meta; el objetivo sería únicamente el de reproducir un efecto ilocutivo equivalente, ya que, como afirma Aaltonen: «In the theatre, orality, immediacy and communality unavoidably introduce a new dimension to the translation of texts» (Aaltonen, 2000: 41). Por ejemplo, en el mismo acto IV, Isabel, viuda del recién fallecido rey de Inglaterra Eduardo IV (y, por tanto, cuñada de Ricardo III), advierte a su hijo, el marqués de Dorset, de que su vida corre peligro por ser el legítimo sucesor de la corona, haciendo uso de una metáfora similar asociada al mismo campo léxico animal:

120 121

«Death and destruction dogs thee at thy heels» (IV.i.39)

La nueva aliteración del fonema oclusivo alveolar sonoro /d/ se logra mediante la situación de contigüidad de *death*, *destruction* y *dogs*, lexías todas ellas con una denotación semántica negativa en este contexto. Las propuestas traductoras en los siete textos meta citados anteriormente con respecto a este fragmento fueron las siguientes:

Hiráldez (1868)	la muerte y la destrucción te persiguen y quieren cogerte;
Macpherson (1873)	La destrucción, la muerte te persiguen.
Lafuente (1918)	¡La muerte y la destrucción te persiguen!
Astrana (1921)	¡La muerte y la destrucción ladran en tus talones!
Valverde (1967)	La muerte y la destrucción te muerden los talones;
Cisternas (1974)	¡La muerte y la destrucción son dos perros que ladran a tus talones!
Lázaro (1984)	Muerte y destrucción te muerden los talones.

En este caso encontramos que son las traducciones de Valverde y, nuevamente, de Lázaro, las que denotan una mayor conciencia del efecto fónico; este último la hizo para una puesta en escena que él mismo dirigió y protagonizó en 1984. En ambos casos aproximan dos términos que no solamente comparten fonema inicial, sino que establecen una relación parónima entre «muerte» y «muerde», palabras con una connotación negativa diferenciadas por un solo fonema, y que no guardan ninguna relación etimológica entre sí, por lo que la impresión fónica producida es incluso mayor. Aquí se demostraría que no es necesario trasladar la misma figura retórica del texto original al texto meta para producir un efecto fónico equivalente. Resultaría incluso más efectivo invertir el orden de los sustantivos

para incrementar la proximidad de las dos lexías que componen la figura retórica: «La destrucción y la muerte te muerden los talones.»

Pese a lo que acabamos de matizar, la repetición de la estrategia traductora sí parecería necesaria cuando se observe una regularidad isotópica en el texto origen vinculada a un campo semántico específico, para así mantenerla en el código meta aunque sea mediante un recurso distinto, pero recurrente. Esto sería aplicable en la obra citada, por ejemplo, cuando se observa la utilización de la aliteración del fonema linguo–alveolar sonoro /l/ en más de una ocasión para referirse peyorativamente a la hipotética vida sexual de Eduardo IV, monarca anterior a la proclamación de su hermano Ricardo III. En el siguiente fragmento, Buckingham, el lugarteniente del que será nuevo rey, compara las actividades cotidianas de los dos hermanos para ensalzar a este.

«He is not *lolling on a lewd love-bed*,
But on his knees at meditation» (III.vii.71–2)

La aliteración se logra por la concentración en la misma línea de tres lexías que incorporan el fonema /l/ en posición inicial, *lulling*, *lewd* y *love-bed*. La regularidad de su utilización vinculada al campo semántico de la procacidad sexual [Ricardo aludía a su hermano Eduardo en el monólogo inicial de la obra quejándose de que «he capers nimbly in a lady's chamber to the lascivious pleasing of a lute.» (I.i.12–13)] podría deberse a que la propia articulación del fonema, que requiere que los labios permanezcan entreabiertos dejando ver la cara posterior de la lengua, sugiera incluso visualmente un gesto físico simbólicamente relacionado con el significado. Las propuestas de las traducciones anteriormente citadas son las siguientes:

Hiráldez (1868)	no se mece en el voluptuoso lecho del reposo, sino que se postra de rodillas para servir a Dios y contemplarle.
Macpherson (1873)	No en lecho impuro matinal descansa; Orando está de hinojos.
Lafuente (1918)	No se revuelca en el lecho del placer, medita de rodillas.
Astrana (1921)	¡No se revuelca en el blando sofá, sino que dobla sus rodillas a la meditación!
Valverde (1967)	No está jugueteando en una lasciva cama en pleno día, sino arrodillado en meditación;
Cisternas (1974)	¡No se revuelca en muelles colchones, sino que dobla sus rodillas a la oración!
Lázaro (1984)	No se inclina sobre el lascivo lecho de amor, sino sobre sus rodillas en meditación,

Como podemos observar, es de nuevo Lázaro el único que traslada la figura iterativa al texto meta mediante la proximidad de las lexías «lascivo lecho», evidenciando una vez más su percepción de la representación como objetivo último del texto teatral original. El hecho de que repita la misma combinación fónica en otros apartados paralelamente a su aparición en el texto origen confirma su particular sensibilidad traductora orientada hacia la puesta en escena. Lo discutible, en todo caso, es si el resto de las propuestas hipotéticamente circunscritas a la publicación están haciendo una traducción adecuada, al no tener en cuenta estas deliberadas maniobras de composición creativa presentes en el texto origen.

Iteración caracterizadora

Si avanzamos un estadio más en el análisis de un texto origen hacia la iteración léxica, es decir, la consideración de la lexía como unidad mínima de análisis, la concentración de términos en búsqueda de un efecto fónico se produce no en función de que compartan el fonema inicial, sino en que las palabras en su totalidad coincidan en una reproducción fónica idéntica o similar. La descodificación referencial canónica aportada por una lexía cuando se enuncia por vez primera sufrirá, en consecuencia, una modificación por la ruptura de expectativas que produce una reaparición fónica inesperada con un término con el que no guarda un parentesco etimológico reconocible. Este fenómeno suele encontrarse comúnmente definido bajo el término general de paronimia, y cubre aspectos específicos vinculados a la homofonía, la homonimia, el retruécano o a lo tradicionalmente referido con el hiperónimo «juego de palabras».

122 123

La primera vez que aparece un recurso vinculado a la iteración léxica en la obra más popular de William Shakespeare, *Hamlet*, tiene lugar cuando el personaje que da título a la obra da una respuesta despectiva a las conciliadoras palabras de su tío Claudio:

«Claudius	But now, my cousin Hamlet, and my son,--
Hamlet	A little more than kin, and less than kind.» (I.ii. 66–7)

El rechazo de Hamlet se debe a que el hermano de su padre se ha casado con su madre poco después de la muerte de este, por lo que alude a una relación familiar oficialmente más próxima, que viene determinada por la palabra *kin*, pero sentimentalmente más distante. Este último aspecto se aprecia mediante el consiguiente efecto ilocutivo que produce la aparición de una lexía de reproducción fónica similar, *kind*, que podría referirse tanto a la acepción de «amabilidad» como a la de «tipo, clase». En cinco traducciones encontramos las siguientes propuestas:

Astrana (1922)	Un poco menos que primado, y un poco más que primo.
Valverde (1967)	Un poco más que pariente, y menos que padre.
Molina Foix (1989)	Cuanto más parentesco, menos parecido.
Conejero y Talens (1992)	Algo más que deudo y menos que hijo.
Pujante (1994)	Más en familia, y menos familiar.

Podemos observar como en todas las traducciones, salvo en la de Conejero y Talens, la evidente similitud fónica del original incentiva a buscar un equivalente traductor en el texto meta para producir un efecto fónico similar que oscila entre la figura etimológica, el retruécano o la mera aliteración. Todas resultarían válidas en su intención de priorizar el efecto fónico sobre la precisión semántica (en este último extremo, las opciones de Molina Foix y Pujante serían las más cercanas), al ser percibida esa voluntad creativa en el texto origen.

Por otra parte, cuando la iteración léxica se produce a un nivel macrotextual en pasajes distantes en la obra (como observábamos en el caso de la última aliteración analizada vinculada al fonema /l/), la atención requerida es mayor, y más aún si tiene una repercusión en el argumento y/o en el perfil constitutivo de un perso-

naje, como es el caso de la comedia que analizamos a continuación: *Mucho ruido y pocas nueces*. Aquí Shakespeare caracteriza a unos arquetipos cómicos mediante los repetidos lapsus léxicos en los que incurren:

Dogberry y Vergés son, en principio, los personajes más difíciles de trasladar a un escenario español. Su repentina y tumultuosa entrada sin presentación alguna al principio del acto III sería acogida con una carcajada multitudinaria por el público isabelino, que reconocería al instante a los dos torpes alguaciles, tan habituales en el teatro de la época. (Sanderson, 1997: 15)

Estas poco ejemplares figuras de la autoridad intentan reproducir palabras escuchadas previamente con tan mala fortuna que confunden los términos, fonética y/o semánticamente, produciendo un efecto humorístico que genera expectativas en el receptor cada vez que aparecen en una escena (solo cuatro de un total de las diecisiete escenas, pero que convierten a Dogberry en uno de los personajes más recordados). Este estereotipo popular en el contexto cultural de origen no encuentra necesariamente un paralelismo en otros contextos, por lo que su caracterización verbal requiere un cuidado aún mayor para generar un cotexto específico en el texto meta, mediante la traslación de estas características verbales, que permita crear expectativas equiparables hacia el personaje. «All jokes depend on stereotypes, upon generalizations, and upon typicalities or representativeness which can easily —as we now easily know— constitute an abuse as well as be abusive» (Ricks, 1990: 464). En el siguiente ejemplo nos encontramos con que uno de los asistentes de Dogberry alude a un sospechoso mediante la referencia a un rasgo físico. Cuando, dos actos después, cerca del desenlace de la obra, el alguacil reproduce la información que escuchó, entendemos, gracias a nuestro conocimiento contextual previo, que ha incurrido en un nuevo y característico error léxico:

«Second Watch I know him, a wears a lock.» (III.iii.163–4)
 «Dogberry they say he wears a key in his ear, and a lock hanging by it,»
 (V.i.302–3)

Su asistente se había referido a un distintivo rizo del pelo del sospechoso, y Dogberry utiliza una lexía homónima, que identificamos, gracias a las lexías adyacentes, con una carga semántica atribuida a «candado». La interpretación errónea inicial por parte del alguacil de la acepción de *lock* le conduce a incorporar la lexía *key* (llave) por asociación semántica con la segunda acepción, lo cual facilita su descodificación en el texto origen. Encontramos en estas cinco traducciones las siguientes propuestas:

Navarra (1868)	Yo le conozco; va con unos rizos.
Clark (1871)	Dicen que lleva una llave en la oreja y un rizo colgado de ella. Le conozco: lleva un rizo. Una llave en la oreja y colgado de ella un rizo.
Astrana (1929)	Le conozco; lleva un rizo.
Valverde (1967)	Dice que lleva una llave en la oreja y colgado de ella un rizo. Le conozco, tiene pelo ensortijado.
Varela (1970)	Dicen que tiene el pelo con sortijas y anillos en las orejas, Yo le conozco; lleva un rizo en la cabellera. Dicen que lleva una llave en la oreja, con un rizo colgando.

Como se puede observar, solo en la propuesta de Valverde se encuentra una solución traductora que transmita un lapsus léxico equivalente, en este caso mediante la utilización inicial de una metáfora fosilizada, «ensortijado», de la que extrae el lexema para utilizarlo con su valor semántico original en la segunda intervención. En el resto de los casos, se mantiene la carga semántica de la primera acepción, «rizo», en ambas intervenciones, perdiéndose el efecto ilocutivo original. Personalmente planteo sustituir la lexía «rizo» por «tirabuzón» para aprovechar que, mediante una falsa etimología, se pudiera interpretar como una palabra compuesta de «tira» y «buzón» (en realidad es un galicismo que procede de *tire-bouchon*) que justificara la confusión del alguacil y su referencia a una «llave» por su relación semántica con «buzón».

Las expectativas traductológicas con respecto a las dos obras mencionadas en este apartado habrían sido mayores hacia una comedia como *Mucho ruido y pocas nueces* que una tragedia como *Hamlet*, ya que la tipología creativa vinculada a la paronimia se asocia tradicionalmente con la producción de un efecto ilocutivo humorístico. La intervención isoléxica de Hamlet en el texto origen provoca un reconocimiento traductor fácilmente identificable del sarcasmo hacia su tío, pero la ausencia mayoritaria de una actuación traductora equivalente hacia la homonimia en la que incurre Dogberry plantea la duda de si se debe a un criterio de composición del texto meta o a una mera falta de percepción de dicha figura.

124 125

***In absentia* muy presente**

Una casuística aún más compleja tiene lugar cuando la iteración léxica no se produce a nivel superficial por la presunción de que resulta innecesaria la presencia de ambos términos al deducirse implícitamente la referencia a una lexía no enunciada. Recurriendo a una locución latina, en este caso denominamos relación léxica *in absentia* a la formada entre un término enunciado y otro no enunciado pero evocado incluso con mayor peso semántico que el que está presente:

La relación *in absentia* crea siempre un enriquecimiento semántico, ya que al sentido denotativo de la unidad actualizada *x* se sobreañade, en forma de connotación sugerida, el sentido de la unidad ausente en la que *x* hace pensar. La relación *in praesentia* se conforma con reforzar el vínculo existente entre las dos unidades. Así, por ejemplo, la paronomasia agrega a la relación semántica denotativa una conexión connotada por el parecido fonético, instaurando además una connotación estilística, ya que la explotación sintagmática de una relación paradigmática particular produce en general el efecto retórico de una figura. (Penas Ibáñez, 2009: 94)

Esta connotación estilística se vincularía, en el caso anteriormente extraído de *Mucho ruido y pocas nueces*, a las características inherentes a la torpeza del alguacil reveladas mediante la utilización de un término homónimo erróneo que contribuía a perfilar al personaje. Pero en una relación *in absentia* el reto traductor es mayor, ya que consistiría en aportar una lexía en el texto meta que materialice la incompetencia formal del arquetipo y así mismo evoque otro término ausente, proceso dificultado en mayor medida por la habitual asimetría interlingüística.

En el siguiente fragmento, Dogberry recrimina a los sospechosos detenidos el hecho de que no guarden las formas ante él (actitud generada en ellos por las repetidas equivocaciones del alguacil), y para hacerlo incurre en otro error léxico:

«Dost thou not suspect my place? Dost thou not suspect my years?» (IV.ii.71–2)

Las lexías adyacentes al término erróneo, *suspect*, permite al receptor del texto origen descodificar que el enunciado pretendido y no realizado es *respect* por los términos a los que va referido, y gracias también a la esencial coincidencia paronímica en la secuencia fonémica final de ambos términos. La identificación del error viene apoyada, además, por las expectativas creadas anteriormente con respecto al personaje, y el hecho de que *suspect* tenga una carga semántica antonímica de *respect* contribuye así mismo a potenciar el efecto humorístico.

La asimetría fónica producida en el contexto meta, ante las obvias diferencias fonéticas entre «sospechar» y «respetar», hipotéticamente obligaría al traductor a manipular la lexía presencial para evocar fónicamente una lexía ausente vinculada antónimamente a la misma. En las traducciones anteriormente citadas encontramos las siguientes propuestas:

Navarra (1868)	¿Qué? ¿No te impone respeto mi cargo? ¿Tampoco respetas mi edad?
Clark (1871)	¿No te difunde respeto mi cargo? ¿No te difunden respeto mis canas?
Astrana (1929)	¿No te infunde sospecha mi cargo? ¿No te infunde sospecha mi edad?
Valverde (1967)	¿Sin respeto para mi cargo, sin respeto para mis canas?
Varela (1970)	¿Es que no sospechas mi cargo? ¿No sospechas mi edad?

Podemos observar como en dos de las traducciones aparece la lexía *in praesentia* del original, en otras dos la lexía *in absentia*, y solo en la propuesta de Valverde encontramos un término parónimo vinculado fónicamente a ambas, con la única diferencia de la presencia medial del fonema /k/, pero cuya carga semántica difumina toda posibilidad de relación antónima. Puede ser ilustrativa en su utilidad, sin embargo, la estrategia compartida por Clark y Astrana de modificar en el enunciado un término de una unidad fraseológica, «infundir respeto», para orientar al receptor hacia el hecho de que es dicha colocación la que el alguacil pretende decir sin éxito. En este sentido, recomendaría persistir en la propuesta de Clark sustituyendo el primer término por otro igualmente parónimo, pero con una carga semántica negativa para contribuir al efecto humorístico: «¿No te *confunde* respeto mi cargo? ¿No te *confunden* respeto mis canas?» El contenido explícito expuesto en la estructura superficial conduciría, por tanto, a un proceso de inferencia por parte del receptor que agilizaría el proceso descodificador. Pero todo empezará por el estado de alerta permanente de quien lo ha de trasladar al texto meta, en este caso para perfilar la identidad del personaje: «La detección de un recurso estilístico iterativo por parte de un traductor contribuye a aportar una mayor coherencia macrotextual» (Sanderson, 2009: 81).

La tradicional dicotomía vinculada a la traducción teatral que Zuber (1984) incluso utilizó para titular un volumen editado por él, *Page to Stage* (que, interesantemente, hace uso de una paronimia), parece que requiera una adscripción inquebrantable en una u otra dirección sin que necesariamente tenga que ser así. En este sentido, utilizaremos un último fragmento de otra comedia shakesperiana-

na aún no mencionada en este artículo, *Noche de reyes*, donde ambas posiciones hipotéticamente enfrentadas podrían encontrar una justificación.

En el primer diálogo que se produce en esta comedia, el duque Orsino languidece por su amor no correspondido hacia la noble Olivia, y desarrolla una metáfora sobre su situación sentimental en la que se entrecruzan vínculos isoléxicos e intertextuales:

«Curio Will you go hunt, my lord?
 Duke Orsino What, Curio?
 Curio The hart.
 Duke Orsino Why, so I do, the noblest that I have:
 O, when mine eyes did see Olivia first,
 Methought she purged the air of pestilence!
 That instant was I turn'd into a hart;
 And my desires, like fell and cruel hounds,
 E'er since pursue me.» (I.i.16–24)

126 127

La enunciación de la lexía presencial, *hart*, es idéntica a la ausente, *heart*, con la que se genera una homofonía *in absentia* vinculada semánticamente a la encrucijada romántica en la que se encuentra el personaje. Simultáneamente, Shakespeare hace una alusión a la mitología griega, recogida en la *Metamorfosis* de Ovidio, estableciendo un paralelismo entre Orsino y Actaeon, un joven cazador que involuntariamente presencié como la casta Diana, diosa de la caza, se bañaba desnuda, y esta, en represalia, le convirtió en un ciervo que acabó devorado por sus propios perros.

Encontramos las siguientes traducciones de este fragmento:

Clark (1873) ¿Quereis cazar, señor?
 ¿Qué, Curio?
 El ciervo.
 Tal hago, y al más noble de los míos.
 ¡Ay! cuando á Olivia ví por vez primera,
 El aire con su aliento embalsamaba.
 En el instante aquel troquéme en ciervo;
 Y desde entónces como alanos crudos
 Me acosan mis deseos.

Astrana (1924) ¿Os agradaría cazar, señor?
 ¿Qué, Curio?
 Corzas.
 Pues eso hago, y con la más noble que he visto. ¡Oh! Cuando mis ojos
 contemplaron por primera vez a Olivia, me pareció que purificaba el aire
 de toda pestilencia. En aquel instante quedé transformado en ciervo, y mis
 deseos, como sabuesos despiadados y crueles, no cesan de acosarme
 desde entonces.

Pujante (1996) ¿Váis a cazar, señor?
 ¿Qué, Curio?
 La corza.
 Ya lo hago; la más noble que hay. Cuando la vi por vez primera, Olivia
 purificaba el aire pestilente. Me convertí al instante en una corza y, desde
 entonces, mis deseos me persiguen como perros crueles y feroces.

Como se puede observar, en ninguna de estas propuestas tan cronológicamente distantes se ha tenido en cuenta la homofonía planteada *in absentia* en el original, priorizando la narración intertextualmente vinculada al relato mitológico frente a la interpretación académica mayoritaria de que *the noblest that I have* es una alusión a su corazón mediante la figura retórica utilizada: «The pun on hart (stag) and “heart” is an Elizabethan commonplace. Orsino hunts his own heart, a suggestion of narcissism» (Elam, 2008: 163). Podría deducirse, por tanto, que los autores isabelinos, Shakespeare incluido, optan por la utilización de dicho término en función de su homofonía con *heart*, y que si no hubiera existido ese paralelismo fónico, quizás el relato mitológico ni siquiera habría sido utilizado en este texto.

Ante la disparidad fónica entre «corazón» y «ciervo», «corza» u otros términos sinónimos, la debatible cuestión subsiguiente, extensible a todo este artículo, es hasta dónde se puede apartar el traductor semánticamente del término original para lograr una relación paronímica que produzca un efecto fónico equivalente. En mi caso, para la puesta en escena de esta obra, estrenada el 18 de mayo de 2011, opté por otro animal, «oso», para desarrollar una homofonía con el presente de indicativo del verbo «osar» («— El oso. — Oso yo ser el cazado. Cuando la vi por vez primera...»), después de haber barajado paronimias que no me satisficieran tanto (por ejemplo: «— La liebre. — Libre era yo, hasta que la vi por vez primera...»), pero que también podrían haber sido válidas siempre que se aceptara mantener el vínculo con la cacería pese a que se diluya la referencia mitológica. Como afirma Aaltonen: «A translation always rewrites the source text, and it can never be an exact replica of it. In theatre translation this is an important consideration» (Aaltonen, 2000: 72). El saludable debate seguirá abierto.

Conclusiones

La cuestión planteada en este artículo es la priorización de la naturaleza fónica del texto teatral en su traducción ante la percepción de una deliberada maniobra retórica realizada durante el proceso creativo del texto origen. En los siete fragmentos extraídos de cuatro obras de William Shakespeare como corpus de análisis hemos podido comprobar cómo el bardo universal hace un uso reconocible de figuras retóricas procedentes de la nomenclatura clásica establecida para vincular conceptos por medio de recursos iterativos que tendrían una repercusión fónica inmediata en un periodo donde se escribía exclusivamente para la puesta en escena. Esto no quiere decir que dramaturgos de épocas posteriores escriban pensando prioritariamente en la publicación, pero en el caso del teatro isabelino sí constituye un hecho objetivo.

Ante la disyuntiva entre la traducción individual de los términos semántica y fónicamente aislados o abordar la manipulación traductora de la figura retórica iterativa en su conjunto, aquí hemos optado por defender la segunda posibilidad al considerar que es la más adecuada al fin al que se destinaba. Incluso si actualmente se redujera su utilización a la lectura, aun así se recomendaría una manipulación que fuera más allá de la suma individual de cargas semánticas de las lexías presentes

en la estructura superficial del texto origen, ya que también se podría hacer uso del paratexto explicativo en uno u otro sentido, un recurso, por cierto, infrautilizado en las traducciones publicadas consultadas. En este sentido, estamos de acuerdo con Gostand en su artículo sobre traducción teatral: «Irony, double entendre, wordplay and puns must be communicated if the spirit of the original is not to be lost» (Gostand, 1980: 2).

En la traslación a un código meta de estas figuras es difícil que coincidan las formas fónicas de dos o más palabras del texto origen que no mantienen una relación etimológica entre sí. La desverbalización superficial de los enunciados se haría, por tanto, necesaria para que, una vez interpretadas las proposiciones de base, se trasladan las figuras al texto meta mediante un efecto fónico equivalente, aunque requiera un ajuste léxico que se distancie denotativamente de los términos originales. La manipulación y la atención traductora requeridas serán aún mayores cuando se trate de una iteración léxica *in absentia* para evidenciar, precisamente, el término que no aparece en el texto. Aunque desde una perspectiva más genérica, lo que afirma John Clifford sobre su experiencia como traductor de Calderón de la Barca, Tirso de Molina y Cervantes al inglés también es aplicable aquí: «What is left unsaid matters as much as what is said, and as translators we have to be sensitive to both. And if we do our job properly, we can open out such amazing new perspectives to our audience» (Clifford, 1996: 264).

128 129

Por tanto, de igual forma que comprobábamos cómo una recurrencia isoléxica caracterizaba a un determinado personaje, Dogberry, y como se podía manipular el texto origen para que dicho rasgo distintivo de su perfil perviviera en el nuevo contexto, la recurrente estrategia traductora de un profesional también parece seguirle caracterizando como orientado hacia *page* o *stage*, cuando idealmente sería hacia ambos, ya que dichos términos no son necesariamente excluyentes.

Referencias bibliográficas

- AALTONEN, S. (2000). *Time Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.
- CLARK, N. (1996). Translating for the love of it. En Johnston, D. (ed.) *Stages of Translation* (pp. 23–34). Bath: Absolute Classics.
- CLIFFORD, J. (1996). Translating the spirit of the play. En Johnston, D. (ed.) *Stages of Translation* (pp. 263–70). Bath: Absolute Classics.
- GOSTAND, R. (1980). Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation. En Zuber O. (ed.) *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama* (pp. 1–9). Oxford: Pergamon Press.
- JOHNSTON, D. (2000). Valle-Inclán: The Meaning of Form. En Upton, C.A. (ed.) *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation* (pp. 85–100). Manchester: Saint Jerome.
- PENAS IBÁÑEZ, A. (2009). *Cambio semántico y competencia gramatical*. Madrid: Iberoamericana Vervuert (Lingüística Iberoamericana).
- RICKS, C. (1990). Word Making and Mistaking. En Ricks C. y Michaels L. (eds.) *The State of the Language* (pp. 460–6). Londres: Faber & Faber.
- SANDERSON, J.D. (2009). Hacia una tipología del malapropismo shakespeariano y sus estrategias de traducción. *TRANS Revista de traductología* (nº 9) 71–82. Málaga: UMA.
- SPERBER, D. Y WILSON D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- ZUBER, O. (ED.) (1984). *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.

Fuentes bibliográficas utilizadas para el análisis del corpus

- ASTRANA MARÍN, L. (1921). *Obras completas de William Shakespeare: Vol. 1. La tragedia de Ricardo III*. Madrid: Aguilar. 1932.
- (1922). *Hamlet*. Madrid: Espasa-Calpe. 1978
- (1924). *Noche de Epifanía*. Colección Universal nº 905 y 906. Madrid: Calpe.
- (1929). *Mucho ruido y pocas nueces*. Madrid: Aguilar. 1981.
- CISTERNAS L. (1974). *Hamlet – Ricardo III – Enrique V*. Barcelona: Bruguera.
- CLARK, J. (1871). *Mucho ruido para nada*. Madrid: Medina y Navarro.
- (1873). *Obras de Shakespeare: La tempestad; La noche de Reyes*. Madrid: Medina y Navarro. [Recuperado online] http://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0188_LaNocheDeReyesOLO-QueQuerais.php (Consultado el 10 de marzo de 2017)
- CONEJERO, M.A. Y TALENS, J. (1992). *Hamlet*. Madrid: Cátedra.
- HIRÁLDEZ DE ACOSTA, M. (1868). *Ricardo III*. Madrid: Nacente. 1872.
- LÁZARO, E. (1984). *Ricardo III*. Madrid: Valdemar. 1997.
- MACPHERSON, G. (1873). *Ricardo III*. Madrid: Edaf. 1997.
- MARTÍNEZ LAFUENTE, R. (1915). *Obras completas de Shakespeare: Vol. 10. La tragedia de Ricardo III*. Valencia: Prometeo.

- MOLINA FOIX, V. (1989). *Hamlet*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- NAVARRA FARRÉ, J. (1868). *Mucho ruido y pocas nueces*. Barcelona: Ediciones B. 1997.
- PUJANTE, A.L. (1994). *Hamlet*. Madrid: Espasa-Calpe. 2010.
- (1996). *El sueño de una noche de verano. Noche de reyes*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SANDERSON, J.D. (1997). *Mucho ruido y pocas nueces*. Alicante: Universidad de Alicante.
- (1998). *La tragedia del rey Ricardo III*. Alicante: Aguacilara.
- SHAKESPEARE, W. (1591). *King Richard III*. Anthony Hammond (ed). 1981. The Arden Shakespeare. Londres: Methuen. 1987.
- (1598). *Much Ado About Nothing*. Humphreys, A. R. (ed.) (1981). Londres y Nueva York: Arden. 1994.
- (1601). *Twelfth Night or What you will*. Elam, K. (ed.) 2008. The Arden Shakespeare. Londres: Methuen.
- (1600-2). *Hamlet*. Thompson, A. y Taylor, N. (ed.) 2010. The Arden Shakespeare. Londres: Methuen.
- VALVERDE, J.M. (1967a). *Obras Completas. Ricardo III*. Barcelona: Planeta.
- (1967b). *Obras completas. Mucho ruido y pocas nueces*. Barcelona: Planeta
- (1967c). *Obras Completas. Hamlet*. Barcelona: Planeta
- VARELA, R. (1946). *Mucho ruido y pocas nueces*. Barcelona: Iberia. 1970.

130 131

Sanderson, John D.

«La presencia de lo ausente. Claves fónicas para la traducción shakesperiana». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 117–131.

Fecha de recepción: 02 · 11 · 16

Fecha de aceptación: 26 · 05 · 17

Dossier

*¿por qué traducir
los (no tan) clásicos?*

Introducción.

¿Por qué traducir los (no tan) clásicos?: traducciones argentinas de textos latinos

Ivana Chialva*

CONICET – Universidad Nacional del Litoral

Milena Frank**

Universidad Nacional del Litoral

En las últimas décadas del siglo pasado, I. Calvino se preguntaba *¿Por qué leer los clásicos?* Si bien el escritor italiano se refería a los «clásicos» de la Antigüedad y a los modernos, es decir, a todos los textos que a lo largo del tiempo pueden considerarse inagotables, creemos que hay otra pregunta ineludible que debe ser paralelamente formulada y respondida: «¿Por qué “traducir” los clásicos?». Ya que si un clásico es un texto que, en su lengua original, «nunca termina de decir lo que tiene que decir» (1997: 15), la traducción, por su propia labor sincrónica de selección, interpretación y fijación de lo que entiende que la obra «dice», está destinada a envejecer. Esta condición, lejos de ser una falencia, es la posibilidad para que surjan otras lecturas donde el texto diga algo nuevo de sí mismo en la lengua de sus receptores y que, de este modo, siga siendo leído, pensado y, necesariamente, traducido. En el caso del mundo grecolatino, las obras conforman una lengua de *corpus* (i.e. un número finito de textos transmitidos) influida por los registros, los géneros, la tradición discursiva y ligada al dominio de la *littera* (letra) por tres razones: por su forma de composición (especialmente en la lengua latina), de transmisión textual a lo largo de los siglos y por la fijación en un único texto «original» que, de las variantes manuscritas, hace el editor. Cada nueva versión es un respiro de esa «letra viva» (Berman, 1985). Se trata de un circuito donde el texto

134 135

* Doctora en Letras. Profesora Adjunta de las asignaturas Literaturas Griega y Latina, Griego I y II de la FHUC–UNL. Investigadora Asistente de CONICET. Integra diferentes proyectos de investigación sobre la narrativa griega de época imperial. Ha dirigido y dirige actualmente proyectos donde se analiza la influencia sofística y retórica en producciones literarias, filosóficas e historiográficas. Ha publicado diversos libros y artículos sobre temas de la especialidad en revistas nacionales y extranjeras.

** Estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la FHUC–UNL. En 2016 obtuvo una Cientibeca (Beca UNL) para investigar en el área de las Literaturas griega y latina. Ha realizado adscripciones en investigación y docencia en la asignatura Literaturas Griega y Latina, específicamente sobre la dimensión metanarrativa de la novela *Metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo. Participa del proyecto de investigación CAI+D dirigido por la Dra. I. Chialva y ha expuesto y publicado trabajos en distintos eventos de la especialidad.

antiguo resulta enriquecido: por eso, todo traductor trabaja simultáneamente con las ediciones de la obra en lengua original y sus versiones en las lenguas modernas. Son ellas las que permiten acercarnos a la legibilidad, lo que el traductor dice que el texto dice, y su ilegibilidad, esto es, aquello que los diferentes traductores dejan entrever como indecible o inefable.

Ya en el siglo XXI, y como consecuencia de la tendencia revisionista de la filología y de los cánones académicos, traducciones argentinas recientes parecen movilizadas por otra inquietud que es la que da título a este *Dossier*: ¿Por qué traducir los (no tan) clásicos? La pregunta es un desafío en un área que, basada en la autoridad que le da su tradición, ha dado en llamarse a sí misma «Estudios Clásicos», donde la referencia a los grandes autores parece ineludible. Sin duda, hay que estar alertas. Como afirma Schniebs (2016: 17), interpretar textos no canónicos puede hacer reaparecer el canon allí donde no se espera, por ejemplo, al leer, valorar y juzgar las obras desclasadas desde la jerarquía que todo canon instaura y trasladar así, desde los títulos centrales, los modelos, (pre)juicios y sentidos que la crítica ha fijado como valiosos.

Entonces, ¿por qué traducir estos textos al español rioplatense? ¿Por qué editarlos nuevamente y publicarlos en Argentina? Los artículos aquí reunidos dan diversas respuestas desde un fenómeno común: los traductores proceden del ámbito académico, son profesores—investigadores de universidades argentinas, y todos son traductores de un género particular: la lengua poética. Sus versiones, además, favorecen un movimiento doble: si, por un lado, tensionan el hermetismo del canon desde la compleja y densa variedad de textos que hacen al campo de la literatura latina; por otro lado, sus prácticas generan una «puesta en valor» (para usar una expresión política, cultural y económica) de la «lengua de llegada», de un español no canónico que se afirma en su variedad.

Una consecuencia de hecho de no tener acceso a traducciones cercanas al territorio de nuestra lengua radica en que, entonces, los poemas, los tratados filosóficos, las narraciones ficcionales e históricas y todo lo que aún conservamos de la Antigüedad no «nos» significan. La mayoría de los textos del mundo antiguo a los que accedemos desde nuestro país están traducidos al español ibérico. Y en este hecho aparentemente menor pueden leerse relaciones de territorios, de poder y de mercado: un español ibérico que desde los centros académicos de España difunden las grandes editoriales españolas a todos los hispanohablantes de América. La noción de la lengua como un «imperio» (Ludmer, 2010) ayuda a entender este fenómeno como parte del complejo tejido global de políticas económicas, culturales, educativas en el cual se siguen replicando simbólicamente relaciones de colonialidad. Pero además, debe advertirse que muchas veces la importación de los libros conlleva también la importación de líneas de interpretación que se impusieron en la selección y traducción de las obras antiguas y que, actualmente, necesitan ser revisadas. Por último, un efecto menos visible pero decisivo de este proceso es el alejamiento y extrañamiento lingüístico que experimenta ese lector rioplatense (en nuestro caso) que lee en español ibérico (académico) un texto latino de principios de nuestra era. Para un estudiante universitario inicial, uno de terciario y ni qué decir de los estudiantes del nivel secundario y el público en general, la Antigüedad queda muy lejos.

Como contrapartida, en nuestro país, emergen traducciones de obras griegas y latinas realizadas por especialistas con voz propia en español rioplatense. En ese

panorama general, las versiones comentadas en este *Dossier* son una conquista de la otredad: por la selección misma de textos, por el trabajo con el lenguaje poético y las elecciones editoriales, ya que si bien los trabajos surgen de la investigación académica, sus proyecciones se fugan de los programas curriculares y de las lecturas más institucionalizadas. La familiaridad que buscan generar en los lectores (ya sean otros docentes, estudiantes o lectores no especializados) parte, precisamente, de hacer sensible «literalmente» la diferencia del mundo romano a través de nuestra localidad: pensar las lenguas, las obras y su proyección en las clases de literatura y en los modos de leer los textos latinos y su poética. Por eso, no es casual que las obras aquí mencionadas sean, en todos los casos, ediciones bilingües. Este *Dossier*, entonces, es un espacio donde los hacedores, en primera persona, hablan de su experiencia de traducción poética: conocer el latín de cada obra, sus ritmos, cadencias, sonoridades, intertextos, registros, sentidos y pensar la propia lengua y la transmisión de lo poético que pervive en sus re-escrituras. A continuación presentamos los artículos en el orden cronológico de los textos latinos.

136 137

Galán, L. (2008) *Catulo. Poesía completa*.

Buenos Aires: Colihue-Clásica.

Lía Galán (Universidad de La Plata – CONICET) inicia el *Dossier* con una reflexión sobre su traducción de la obra del poeta Cayo Valerio Catulo. Su trabajo integra la Serie Clásica de Editorial Colihue que, en los últimos años, ha incluido un interesante catálogo de obras de la Antigüedad traducidas por académicos nacionales. Partiendo de estudios críticos recientes, la especialista aboga por una lectura que problematice la visión canónica que del autor y su obra ha transmitido la tradición. Por su parte, cuestiona cómo ha sido entendida y enseñada la poesía amoratoria de Catulo: una literatura metapoética cuyo artificio (de cuño alejandrino) es dejado de lado en función de una lectura biográfica en clave novelesca. En su artículo titulado *Acerca de la traducción de los poemas de Catulo* realiza un recorrido en donde compara sus experiencias de traducción, tanto colectiva como individual, señalando paso a paso las decisiones tomadas y enfatizando, en cada caso, la dimensión poética de la tarea del traductor. Se trata, como refiere Galán, de «lograr el verosímil textual» borrando la presencia del traductor para acercar al lector a la singular poética de Catulo, a su letra, con sus cambios de registros entre arcaicos y cotidianos, su léxico erudito y obsceno y sus alusiones autoreferenciales. En definitiva, acercar al lector a la riqueza del texto fuente, mostrando la diversidad constitutiva de esa letra.

Marrón, G. (2012) *Habeas Corpus*.

Latín, sexo y traducción. Bahía Blanca: VOX.

Con una intención similar de acercarnos a la corporalidad de la letra —aunque por un camino totalmente diferente—, Gabriela Marrón (Universidad Nacional del Sur–CONICET) escribe sobre sus experiencias de traducción de diferentes poetas latinos como Catulo, Marcial, Ovidio, Horacio, Ausonio, entre otros. Aquello que comienza escapando de los «academicismos» con un blog de diseño original, envíos a canciones, imágenes y una advertencia sobre el «contenido adulto» del sitio web, la condujo a la publicación de *Habeas corpus*, una colección de poemas latinos que comparte el catálogo de la editorial VOX con poemarios argentinos actuales. Su

intención es hacerle un lugar en nuestra lengua a «un cuerpo de textos que habla de cuerpos» (2012: 9) y que, a lo largo de su recepción, fue objeto de omisiones y tergiversaciones por sus «educados» traductores. Para ello, juega con todos los sentidos posibles, aportando epígrafes, imágenes y títulos de secciones por demás sugerentes y humorísticos: «Píjaritos», «Conchasquidos», «Anales», entre otros. La lectura como deseo atraviesa todo el libro, ya que la principal experiencia erótica que provee el texto es la de su traductora con las lenguas antigua y moderna. Esa búsqueda de la variedad del lenguaje poético que transita lo obsceno, lo grotesco, lo procaz, el insulto burlón y el humor desvergonzado provoca un extrañamiento retrospectivo, desde el presente al texto antiguo, invitando al lector a la más atrevida de todas las acciones: «remojeémonos las patas en la fuente, que el latín también refresca» (2012: 10). En su artículo *Vosotros a la taberna, ustedes al boliche. Catulo (Carmen 37)* presenta un análisis minucioso de diferentes traducciones españolas y latinoamericanas del poema y cuestiona, en éstas últimas, los criterios de selección léxica y lingüística, entre ellos la preferencia por la forma peninsular del pronombre de segunda persona «vosotros» (frente al «ustedes» generalizado en los países de Latinoamérica) bajo la ficción de neutralidad de un supuesto español pan-hispano.

Schniebs, A. et al. (2014). *Copa. La Tabernera*.

Buenos Aires: UBA, FFyL.

——— (2016). *Moretum*. Buenos Aires: UBA, FFyL.

Alicia Schniebs (Universidad de Buenos Aires. Instituto de Filología clásica), Roxana Nenadic (UBA) y Martín Pozzi (UBA) escriben sobre la experiencia colectiva de traducción y edición, por parte del grupo de investigación dirigido por Schniebs, de dos textos de *corpus* heterogéneo de obras transmitido bajo el título de *Appendix Verginiliana: Copa y Moretum*. Se trata no sólo de obras desclasadas por su dudosa atribución al gran poeta latino, de las cuales no existían traducciones al español, sino de las que se cuestionaba, precisamente, su valor poético. El criterio autoral, ya sea por considerarlas «legítimas» o «apócrifas», se impuso como un signo de exclusión de esta poesía fuera de los campos de estudio: en el caso de atribuirles al mantuano, porque se las leía como obras «juveniles» e «inexpertas» frente a sus poemas mayores; y en el caso de negar esa filiación, porque la composición híbrida, multigenérica y palimpsestica de los poemas escapaba a los paradigmas que proyecta la poesía canónica. Los traductores, en un desvío de los caminos transitados, proponen encontrar la riqueza poética en esa indecisión que ubica el *corpus* «a la luz y a la sombra de Virgilio» (2016: 15). En el artículo *Espacios legibles: la traducción en los márgenes del canon*, los autores explican cómo la ex-centricidad de la *Appendix Verginiliana* se convirtió en el punto de partida para pensar su originalidad y su estética y, a partir de allí, pensar la propia labor docente y de investigación, las prácticas pedagógicas y la selección de saberes académicos que se reproducen y legitiman en las clases de literatura antigua. En ese recorrido reflexivo, presentan ejemplos concretos para evidenciar los criterios filológicos, literarios y didácticos que guiaron el trabajo analítico sobre los textos y las decisiones de traducción de ese singular universo poético para el receptor moderno.

La Ficco Guzo, Ma. L.; Carmignani, M. (2012).
Proba. Cento Vergilianus de Laudibus Christi. Ausonio.
Cento Nupcialis. Bahía Blanca: EDIUNS.

Marcos Carmignani (Universidad Nacional de Córdoba – CONICET) nos habla de la influencia y recepción de la obra de Virgilio en ese fenómeno extremo de la pervivencia del canon que son los centones virgilianos: composiciones poéticas originales «tejidas» con los versos literales de las obras del mantuano. La metáfora es significativa ya que, como explica el autor, centón deriva del griego *kéntpon* que aludía en sus comienzos tanto a la aguja de coser como al paño humilde hecho con retazos de otras telas. La metáfora es indicadora de otra característica de la poética de estos textos: su carácter derivado, fragmentario y menor en relación con su original que le sirve, precisamente, como modelo y cita de autoridad al nuevo poema. En *Sartor resartus: el oficio de traducir centones virgilianos*, Carmignani hace de la metáfora zurcidora que está en el origen etimológico del género poético, un manifiesto de la tarea de traducción que esa tipología literaria supone. Dice el autor: «mientras el poeta centonario remienda la extraordinaria tela virgiliana que él mismo fragmentó y convirtió en jirones, el traductor, como un sastre, debe recurrir en su lengua una obra cuyas costuras a veces son toscas, pero cuyo lienzo es, como se sabe, perfecto». Los centones aquí tratados evidencian cómo el conocimiento y la reverencia de la letra virgiliana dio lugar a las composiciones más diversas: desde la recreación de temas míticos de resonancia trágica, como *Medea*, *Hippodamia* y *Alceste*, hasta la parodia del combate épico que da letra aquí al desfloramiento de la novia en su noche de boda en el centón de Ausonio. Sin duda, el análisis de la complejidad que la traducción de cada centón supone es una reflexión teórica sobre la «hechura» de lo poético y de la traducción poética: de los retazos de métrica, sintaxis y sentidos que, también ellos fragmentarios, se superponen en la pieza y de la disyuntiva de dejar ver o esconder bajo los retazos, la costura que remienda el todo.

138 139

Sin más, aquí están los traductores, la traducción y los textos en su lengua original, para comprender que no se trata finalmente de clásicos y no clásicos, sino de dejarnos sorprender, dos mil años después, por la entrañable belleza que nos concede, en todas sus formas, la lengua y la poesía latina.

Referencias bibliográficas

- BERMAN, A. (1985). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Le Seuil.
- CALVINO, I. (1981). *¿Por qué leer los clásicos?* [Traducción de A. Bernán-
dez] Barcelona: TusQuets, 1997.
- GALÁN, L. (2008). *Catulo. Poesía completa*. Buenos Aires: Colihue-
Clásica.
- (2003). *El carmen 64 de Catulo*. La Plata: Centro de Estudios
Latinos, UNLP.
- LA FICCO GUZO, MA. L.; CARMIGNANI, M. (2012). *Proba. Cento Ver-
gilianus de Laudibus Christi. Ausonio. Cento Nupcialis*. Bahía Blanca:
EDIUNS.
- LUDMER, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos
Aires: Eterna Cadencia.
- MARRÓN, G. (2012). *Habeas Corpus. Latín, sexo y traducción*. Bahía
Blanca: VOX.
- SCHNIEBS, A. ET AL. (2014). *Copa. La Tabernera*. Buenos Aires: UBA,
FFyL.
- (2016). *Moretum*. Buenos Aires: UBA, FFyL.

Chialva, Ivana

Frank, Milena

«¿Por qué traducir los (no tan) clásicos?: traducciones argentinas de textos latinos». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 135–140.

Fecha de recepción: 29 · 04 · 17

Fecha de aceptación: 15 · 05 · 17

Sartor resartus: el oficio de traducir centones virgilianos*

Marcos Carmignani**

IDH – CONICET –

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El propósito de este artículo es analizar los problemas de traducción que plantean los centones virgilianos, con los que se debe trabajar permanentemente entre dos universos: el del texto base, en nuestra propuesta principalmente la *Eneida*, y el del nuevo contexto, el universo del mito y del epitalamio. Se examinarán, entonces, algunos pasajes de los centones de *Medea*, *Hippodamia*, *Alcesta* y el *Centonuptialis* de Ausonio.

140 141

Palabras clave:

· Centones · Virgilio · *Eneida* · traducción

Abstract

The aim of this paper is to study the translation issues posed by Virgilian Centos, with which the translator has to work permanently between two universes: that of the original text, in our proposal mainly the *Aeneid*, and that of the new context, the universe of myth and epithalamium. Therefore, lines of *Medea*, *Hippodamia*, *Alcesta* and Ausonius' *Centonuptialis* will be examined.

Key words:

· Centos · Virgil · *Aeneid* · translation

* Esta es una versión corregida y ampliada del artículo «El centón de Hippodamia: apuntes de traducción», *Stylos* 25 (2016), 23–33 y de la ponencia «Sartor resartus: el oficio de traducir los centones virgilianos», leída en el II Simposio Internacional Interdisciplinario Aduanas del Conocimiento, CIECS–CONICET, Córdoba, 8, 9 y 10 de abril de 2015.

** Doctor en Letras (UNC). Licenciado en Letras Modernas (UNC) y Licenciado en Letras Clásicas (UNC). Profesor Titular de Filología Latina I y II (UNC). Profesor Adjunto a cargo de Historia de la Literatura Latina I y II (UNC). Investigador Adjunto del CONICET. Tradujo el Cento nuptialis de Ausonio (ver bibliografía) y los centones de Medea, Hippodamia, Alcesta, Europa y Narcissus, que formarán parte de una edición comentada de los centones paganos.

El título de este artículo está tomado de la obra homónima de Thomas Carlyle (1831), cuya trama no tiene nada que ver con los centones, pero su título, *El sastre remendado* o *El sastre rezurcido*, describe de manera casi perfecta el oficio de traducir los centones virgilianos: el traductor de este tipo de composiciones trabaja de manera artesanal para verter en su propia lengua un texto cuyo paño es la obra de Virgilio. Mientras el poeta centonario remienda la extraordinaria tela virgiliana que él mismo fragmentó y convirtió en jirones, el traductor, como un sastre, debe rezurcir en su lengua una obra cuyas costuras a veces son toscas, pero cuyo lienzo es, como se sabe, perfecto. Nuestro propósito es, por lo tanto, analizar los problemas de traducción que plantean los centones virgilianos, con los que se debe trabajar permanentemente entre dos universos: el del texto base, en nuestra propuesta principalmente la *Eneida*, y el del nuevo contexto, el universo del mito y del epitalamio. Se examinarán, entonces, algunos pasajes de los centones de *Medea*, *Hippodamia*, *Alcesta* y el *Cento nuptialis* de Ausonio.

Antes de comenzar con el análisis, se hace necesario explicar, aunque más no sea brevemente, qué es un centón. El término proviene del griego κέντρον —que originalmente significaba un manto muy humilde, hecho de retazos, que se ponía sobre el lomo de un burro— y alude, en literatura, a un texto poético original formado por versos o partes de versos de poetas célebres, sobre todo de Homero y Virgilio. El origen del género se remonta al mundo griego, por ejemplo, a la parodia a Homero realizada por Hiponacte o Hegemón de Tasos, aunque no forman un *continuum* de partes homéricas. En el mundo latino, se pueden definir como etapa protocentonaria los textos del *Culex*, *Ciris* y *Satyricon* 132.1, siempre con Virgilio como fuente. Nos han llegado 16 centones virgilianos, desde el 200 hasta cerca del 534. De ellos, 12 son de tipo mitológico o de argumento secular y cuatro contienen material cristiano. Asimismo, 12 se conservan en la llamada *Anthologia Latina*, una compilación de versos realizada en África, quizá en el siglo VI, que comprende principalmente poetas africanos de la latinidad tardía. El testimonio principal y más antiguo de la *Anthologia Latina* es el *codex Salmasianus*, descubierto por el humanista francés Claude Saumaise (1588–1653), conservado actualmente en París como *Parisinus Latinus 10318* y datado entre los siglos VIII y IX. De los cuatro centones que se analizan en este artículo, los tres primeros se encuentran en el *Salmasianus*, mientras que el *Cento nuptialis* fue transmitido con el resto de las obras de Ausonio¹.

Una última aclaración previa al desarrollo del artículo: si todos los centones hubieran sido compuestos con la maestría de Petronio, este artículo no tendría sentido. En la tercera parte del *Satyricon*, su protagonista Encolpio —convertido por su mitomanía en un epíteto de Odiseo, Polieno— entabla una relación epistolar con una mujer de nombre también odiseico, Circe. Encolpio acuerda lugar y momento de encuentro con Circe, pero poco acostumbrado a las relaciones heterosexuales, sufre una *défaillance* que lo atormenta. Impotente, recita un brevísimo poema, preso de la ira en contra de su *mentula* (*Sat.* 132.11):

Illa solo fixos oculos aversa tenebat, (Aen. 6.469)
nec magis incepto vultum sermone movetur (Aen. 6.470)
quam lentae salices | lassove papavera collo. (Ecl. 5.16, 3.83 | Aen. 9.436)

Ella, con la cabeza dada vuelta, tenía fijos los ojos en el suelo, y su rostro no se conmueve con mis palabras más que los flexibles sauces o las amapolas de cuello agotado.

No hace falta ser un experto virgiliano para reconocer detrás de estos versos la mano del mantuano, sobre todo, porque los dos primeros quedan fácilmente en la memoria de todo lector: se trata del encuentro entre Dido y Eneas en el Hades, pasaje de profundo *pathos* en el que la reina ni siquiera mira al héroe y se refugia en la sombra de Siqueo. El tercer verso, formado por un hemistiquio de las *Églogas* y otro, notable, del libro 9 de la *Eneida* —donde se compara el cuello de una amapola, agotado por el peso de la lluvia, con Euríalo, caído en combate, también impregnado de un *pathos* que el lector difícilmente podría olvidar— cierra este maravilloso ejemplo protocentenario petroniano. La intención es la de parodiar irreverentemente la personalidad ridícula de Encolpio, que asimila su *mentula* a pasajes increíblemente patéticos de la *Eneida*, como un modo de intelectualizar la realidad baja y prosaica en la que vive. Basta pensar que, en su mitomanía, su miembro difunto es análogo a la reina cartaginesa. Pero el detalle genial que le da sentido a este minicentón y que, en buena medida, lo vuelve el precursor esencial de los centones paródicos (y no sólo), como el de Ausonio, es la sustitución del verso 471 del libro 6 por la combinación ya señalada de *Bucólicas* y *Eneida* 9. El genio de Petronio se adelantó al menos un siglo a un *modus operandi* fundamental de los poetas centonarios, es decir, la utilización silente del contexto original que debe funcionar en la memoria poética del lector: en este caso, ese verso silente, el 471, introducía el segundo término del símil, *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*. Petronio aprovecha la comparación con la dura roca Marpesia para enfatizar aún más el contraste con la *mentula languida* de Encolpio y la reemplaza por dos elementos *molles*, el sauce y la amapola, cuyo cuello cae bajo el peso de la lluvia. Finalmente, un breve comentario sobre la técnica centonaria utilizada en este pasaje del *Satyricon*, que se adecua a la perfección a la praxis de los poetas centonarios: los dos primeros versos están formados por dos versos completos virgilianos consecutivos, mientras que el tercero está constituido por dos pasajes diferentes de Virgilio (*Buc.+Aen.*), unidos, como prescribe Ausonio, en uno de los lugares donde caen las cesuras virgilianas (en este caso, la pentemímera). Como decíamos, si todos los centones fueran de esta calidad, el traductor tendría un trabajo más sencillo, ya que Petronio «zurce» el material virgiliano con una perfección admirable².

Hosidio Geta es el autor del centón virgiliano más antiguo: se trata de *Medea Cento Vergilianus*, el más ambicioso de los centones mitológicos y seculares: no solo es el más extenso de este tipo (461 versos) sino que es el único que tiene la forma de una tragedia. En el prólogo (muy similar al de la *Medea* de Séneca), se leen estos versos (16–18):

extinctus pudor | atque inmitis rupta tyranni
foedera | et oblitus famae melioris amantis |
oblitusve suae est; | lacrimae volvuntur inanes. |

El pudor desapareció y se rompieron los pactos con el cruel tirano y olvidó la mejor reputación de su amante tanto como la suya propia; mis lágrimas ruedan vacías.³

Son palabras de Medea, furiosa con Jasón por las promesas incumplidas. En los vv. 17–18, se produce un cambio en el texto: del acusativo plural *oblitos* de *Aen.* 4.220–221 *oculosque ad moenia torsit / regia et oblitos famaе melioris amantis* («dirigió sus ojos a las murallas reales y a unos amantes olvidados de mejor fama») se pasa a *oblitus*, referido a Jasón, en nominativo singular. En el siguiente hemistiquio, *oblitusve suae est* está tomado de *Aen.* 3.629 *nec talia passus Ulixes / oblitusve sui est Ithacus discrimine tanto* («Ulises no soportó tales cosas ni se olvidó de sí mismo el de Ítaca en tan gran peligro») con el cambio al femenino en *suae*. Obviamente, la ambigüedad de estos versos desconciertan al traductor: con el cambio de *oblitos* a *oblitus*, *amantis* debe ser tomado como genitivo singular y el femenino *suae* refiere a *famae* del verso anterior. Las traducciones «olvidado de una reputación mejor para su amante», «olvidado de una amante de mejor fama, se olvidó de su propio buen nombre» y «olvidado de la fama de una amante mejor, además de su propio buen nombre» —este último con el comparativo *melioris* apuntando a la comparación entre Medea y la nueva amante de Jasón, Creúsa— muestran las diversas posibilidades que permite el texto, pero parece mejor mantener el sentido original de *famae melioris* de la *Eneida* («unos amantes olvidados de mejor fama») y traducir: «(Jasón) olvidó la mejor reputación de su amante tanto como la suya propia». Hosidio enfatiza la preocupación de Medea por su reputación, motivo fundamental en las *Argonáuticas* de Apolonio y en la *Medea* de Eurípides. Además, el espectador conoce así que Jasón prefiere sus amoríos con Creúsa a su propia fama.

El segundo problema aparece en los vv. 8–9:

*quid primum deserta querer? | conubia nostra
reppulit | et sparsos fraterna caede penates. |*

¿De qué me lamentaré primero, abandonada como estoy? (Jasón) rechazó nuestro matrimonio y mis penates manchados con la sangre de mi hermano.

El hemistiquio *et sparsos fraterna caede penates* pertenece a *Aen.* 4.20–21, cuando Dido admite sus sentimientos frente a Ana: *Anna (fatebor enim) miseri post fata Sychaei / coniugis et sparsos fraterna caede penatis* («Ana (lo confesaré), después del destino de mi desgraciado esposo Siqueo y de que los Penates hayan sido manchados por el crimen de mi hermano»). En este contexto, Dido se refiere al crimen cometido por su hermano Pigmalión en contra de Siqueo, por lo que *fraterna* es usado en la *Eneida* como sujeto lógico de la acción, es decir, el crimen cometido por Pigmalión mancha los Penates, mientras que en el centón *fraterna* se refiere a que Medea mató a su hermano Absirto, es decir, *fraterna* con sentido objetivo: los Penates manchados por la muerte de Absirto. En este caso, el problema se relaciona con el juego que propone Hosidio a partir de las figuras míticas de Pigmalión y Absirto relacionadas con Dido y Medea, respectivamente. El *centonarius* aprovecha las diferentes valencias que puede tener el adjetivo *fraterna* y así cambiar el sentido con respecto al original, algo de lo que el traductor, como intérprete, debe percatarse.

El último ejemplo que mencionaremos de la *Medea* lo encontramos en los vv. 63–64:

| *tibi nomina mille,*
mille nocendi artes | fecundaque poenis
viscera

Tú tienes mil nombres, mil artes mágicas de hacer daño y unas entrañas fecundas en castigos.

Creonte acusa a Medea de tener unas *fecundaque poenis viscera*. El contexto original de esta expresión es *Aen.* 6.598–599, la descripción de Ticio, quien, en el Tártaro, debía soportar que un buitre le royera su hígado que se regeneraba permanentemente: *fecundaque poenis viscera*, es decir, «sus entrañas regeneradas para el castigo», tomando *poenis* como dativo *incommodi*. En el centón, *poenis* puede ser entendido como ablativo de limitación («tus entrañas son fecundas en tormentos (para los demás)»). Pero *poenis* también puede ser tomado como dativo de finalidad, es decir, «tus entrañas son fértiles para castigar», aludiendo al hecho de que Medea castigará a Jasón con el asesinato de sus propios hijos. La pregunta es obvia: ¿era el centonista consciente de estas ambigüedades? Es inevitable pensar que sí, ya que ejemplos como estos abundan en los mejores centones, donde sus autores aprovechaban el juego entre el contexto original y el nuevo marco para que el lector pudiera apreciar su habilidad compositiva. Sin embargo, este tipo de ambigüedades es imposible de verter en la traducción y obliga al traductor a pensar y repensar diferentes modalidades con las que resolver el problema. Volveremos sobre esto más adelante.

144 145

El segundo centón que analizaremos es *Hippodamia*, un poema de 162 versos, de autor anónimo, que cuenta la historia de la hija de Enómao, que, con la ayuda del auriga Mirtilo, obtiene la victoria sobre su padre y se casa con Pélope. Mirtilo, engañado por las promesas de la virgen, traicionado y traidor, se arroja al mar, que tomará su nombre. El autor cuenta este relato principalmente con versos y partes de versos tomados de la *Eneida*, evidentemente porque ofrece un material más rico para la reescritura de un mito como es el de Hipodamia, donde el engaño y la tragedia son elementos esenciales. Desde el mismo proemio del centón comienzan a aparecer dificultades para la traducción (vv. 1–7):

Pandite nunc Helicon, deae, | nunc pectore firmo |
este duces, o si qua via est, | et pronuba Iuno; |
pallida Tisiphone, | fecundum concute pectus! |
 Non hic Atridae | nec scelus exitiale Lacaenae: |
hic crudelis amor. | Nunc illas promite vires, |
maius opus moveo: | quaesitas sanguine dotes |
et scelerum poenas | inconcessosque hymenaeos.

5

¡Abran ahora el Helicón, oh diosas, ahora con pecho firme sean las guías, si fuera posible también tú, oh Juno, protectora del matrimonio; y tú, pálida Tisífone, golpea tu pecho fecundo! Aquí [no se cantan] los Atridas ni el crimen funesto de la Espartana: aquí [se canta] el cruel amor. Saquen ahora esas fuerzas [inspiradoras], empiezo una obra más grande: dotes buscadas con sangre y castigos de crímenes y bodas prohibidas⁴.

El contexto original del segundo hemistiquio (*nunc pectore firmo*) es *Aen.* 6.260–261: *tuque invade viam vaginaque eripe ferrum! nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo* («y tú encamínate y saca la espada de la vaina: ahora hace falta coraje, Eneas, ahora el pecho firme»). Son palabras de la Sibila a Eneas antes de entrar al Hades, para que el héroe no tema ante las figuras que irán apareciendo. Sin embargo, en el centón, la expresión *nunc pectore firmo* / *este duces*⁵ asocia a las Musas con un espíritu guerrero que estas no necesitan, porque lo único que el poeta les pide es ayuda para recordar. El «pecho firme» de las Musas, en este sentido, suena algo descolocado. Quizá una opción sea traducir «con decisión»⁶.

El problema más importante para la traducción de este proemio son los versos *Non hic Atridae | nec scelus exitiale Lacaenae: | hic crudelis amor*. No solo la omisión de un verbo del tipo *canere* o *dicere* es notable en un proemio, sino también el hecho de que los sintagmas nominales están en nominativo, presuponiendo un uso muy extraño del verbo omitido, ya que tanto *cano* como *dico* en los proemios siempre rigen objeto directo⁷.

El segundo hemistiquio del v. 5, tomado de *Aen.* 5.191, también implica sobreentender algún concepto relacionado con el proemio para traducir correctamente, porque *Nunc illas promite vires* es demasiado genérico como para entender a qué se refiere la fuerza, más todavía si recordamos el pasaje de donde proviene:

*hortatur Mnestheus: 'nunc, nunc insurgite remis,
Hectorei socii, Troiae quos sorte suprema
delegi comites; nunc illas promite viris, (Aen. 5.189–191)*

Mnesteo los exhorta: «ahora, ahora levántense sobre los remos, compañeros de Héctor, a quienes elegí como acompañantes en el último destino de Troya; ahora saquen esas fuerzas».

En el contexto del centón, esas fuerzas deben ser las *inspiradoras* del canto.

Ya en la primera sección narrativa de la *Hippodamia*, en el v. 14 se lee: *tormenti genus | incertum de patre ferebat* («soportaba como padre un tipo incierto de tormento»). Este verso trata de la condición de Enómao, quien como padre, mataba a los pretendientes de su hija porque un oráculo había establecido que sería asesinado por su yerno. El verso en cuestión es el resultado de la unión de dos hemistiquios: *Aen.* 8.487 *tormenti genus et sanie taboque fluentis* y de *Aen.* 11.341 *nobilitas dabat, incertum de patre ferebat*. El contexto del primero es el siguiente (*Aen.* 8.485–488):

*mortua quin etiam iungebat corpora uiuis
componens manibusque manus atque oribus ora,
tormenti genus, et sanie taboque fluentis
complexu in misero longa sic morte necabat.*

Es más: unía los cadáveres con los vivos, juntando manos con manos y bocas con bocas, espantosa tortura, y empapados en pus y sangre podrida los mataba así con larga agonía y en horrible abrazo.

El del segundo (*Aen.* 11.340–341):

*seditione potens (genus huic materna superbum
nobilitas dabat, incertum de patre ferebat)*

poderoso en la desunión (la nobleza materna le daba un linaje soberbio, innoble el que provenía de su padre).

La expresión *tormenti genus* tiene función apositiva respecto de la descripción del suplicio que Mecencio daba a sus enemigos; en cambio, en el centón, cumple función de objeto directo de *feribat*, que a su vez sufre un cambio semántico porque en el centón significa «soportar», mientras que en Virgilio, unido al complemento de origen *de patre* quiere decir «derivar, proceder». En el centón, por lo tanto, hay que entender *de patre* con una función lógica diferente, es decir, como el sentido de un complemento de argumento: «acerca de su condición de padre». Además, *incertum* concuerda en ambos textos con el sustantivo *genus*, que en *Eneida* 8 y en el centón significa «tipo», mientras que en *Eneida* 11 quiere decir «estirpe»; sin embargo, *incertum* en la *Eneida* no puede significar otra cosa que «innoble», mientras en el centón significa «impreciso».

El último ejemplo de *Hippodamia* que analizaremos son los vv. 36–37:

Tempore iam ex illo | nil magnae laudis egentes
deponunt animos, | scelerata excedere terra. |

Ya desde aquel tiempo, [los jóvenes] no necesitados de gran gloria deponen sus ánimos, abandonan la tierra maldita.

146 147

El problema principal del verso es que se hace necesaria la *interpunctio* después de *animos* para no entender, como hacen Riese y Baehrens⁸, que los jóvenes pretendientes «deponen sus ansias de alejarse de la tierra funesta», algo que es improbable dado el contexto, que justamente parece decir lo contrario, puesto que la ciudad de Pisa los esperaba para un fin macabro. Se debe, por lo tanto, eliminar cualquier posible relación entre *excedere* y *animos*, que había sido introducida por la parataxis de *Aen.* 3: *Omnibus idem animus, scelerata excedere terra* («Todos tenían el mismo ánimo: salir de una tierra maldita»). Por esto, el traductor puede confundirse e interpretar el infinitivo *excedere* con el mismo valor que en *Eneida*, es decir, con sentido descriptivo–narrativo, en lugar del valor epexegetico que tiene en el centón.

Alcesta es un centón que comparte con *Hippodamia* dos rasgos que hicieron que algunos críticos los consideraran de un mismo autor: tiene 162 versos y es de autor anónimo. A pesar de estas coincidencias, Paolucci (2015: lxxx, n. 312) sugiere que ambos centones no son de la misma mano pero sí probablemente de la misma escuela. *Alcesta* narra el mito de Alcestis y Admeto, ya tratado en la famosa tragedia de Eurípides. En el proemio del centón encontramos problemas para traducir, puesto que el poema comienza con este anuncio del poeta (vv.1–2)⁹:

Egregium forma iuvenem | pactosque hymenaeos |
incipiam

Comenzaré [la historia] del joven (Admeto) de belleza extraordinaria y de los pactos de boda.

Como se ve, el verbo *incipere* tiene un régimen inusual, nunca utilizado por Virgilio: en la *Eneida* nunca aparece dicho verbo con elisión absoluta del infinitivo objeto, en este caso «cantar», «narrar», que a su vez regiría los objetos *iuvenem* y *pactosque hymenaeos*. Virgilio presenta dos usos del verbo: a) con infinitivo objeto, como ocurre en *Aen.* 4.76 *incipit effari mediaque in voce resistit* («comienza a hablar y se detiene en medio del discurso») o en 4.160–161 *Interea magno misceri murmure caelum | incipit* («Mientras tanto, el cielo comienza a llenarse de un gran murmullo») y b) en sentido absoluto, sobreentendiendo un *verbum dicendi* pero

cuyo objeto no está presente (como en el centón) sino que es el discurso directo, como ocurre en el caso del modelo centonario: *quamquam animus meminisse horret luctuque refugit, / incipiam*. (*Aen.* 2.12–13) («aunque el ánimo se eriza al recordar y huye del llanto, comenzaré»). El centón, por lo tanto, innova en un uso del verbo que sobrentiende elementos inéditos en Virgilio y raros en la tradición literaria latina, de modo que verdaderamente el zurcido se hace evidente.

En los vv. 8–10 encontramos otro caso aún más grave que el anterior en donde la tarea del traductor debe ser la de un sastre habilidoso:

*Iuna dabat legesque viris: | sub rupe leonem |
aut spumantis apri cursum | qui foedere certo
et premere et laxas sciret dare iussus habenas. |*

[Pelias] daba órdenes y leyes a los pretendientes: [si había] quien supiera, establecido un pacto, domar un león entre las rocas o encerrar el camino de un jabalí espumeante y sujetar o aflojar las riendas según sea la orden.

Se trata de las pruebas que Pelias exigía que superara el futuro cónyuge. El primer detalle es la falta de concordancia entre el pronombre relativo *qui* (singular) y su antecedente (*viris*, plural). En el original virgiliano (*Aen.* 1.62–63), la construcción es gramatical, con *qui* en concordancia con *regem*: *regemque dedit, qui foedere certo / et premere et laxas sciret dare iussus habenas* («les dio un rey que, con ley segura, bajo sus órdenes supiera sujetar o aflojar las riendas»). El segundo elemento es la expresión *foedere certo* que en el original alude a la «ley» de Eolo, que debe cuidar los vientos en su cueva, mientras que en el centón *foedus* puede asumir el sentido de «mano» o «decisión» («con mano cierta»), tal como entiende Salanitro (2007: *ad loc.*), una acepción bastante alejada del sentido del término, o, mejor, como piensa Paolucci (2015: *ad loc.*), con el significado de «tratado, pacto, alianza, unión, acuerdo, ley, vínculo», referido a las condiciones establecidas por Pelias. Pero, evidentemente, a pesar de la solución de Paolucci, el texto es bastante oscuro en este punto.

Un tercer aspecto del pasaje se relaciona con la expresión *sub rupe leonem / aut spumantis apri cursum* vinculada con *et premere et laxas sciret dare iussus habenas*. La frase parece no tener sentido si se la toma tal como aparece en el texto: «que bajo sus órdenes supiera sujetar o aflojar las riendas, al león bajo la roca o el camino del jabalí espumeante». Los verbos *premere* y *dare* no parecen regir los acusativos *leonem* y *cursum*, sino, tal como su contexto original lo muestra, a *habenas*. Una posibilidad es que tanto *leonem* como *cursum* dependan, en *apo koinú*, de *premere*, de modo que el sentido fuera, en el primer caso, «supiera domar un león bajo la roca» (cf. *Aen.* 9.330: *tris iuxta famulos temere inter tela iacentis / armigerumque Remi premit*, «mata a su lado a tres sirvientes que yacían tranquilos entre sus armas y al escudero de Remo»). El caso de *cursum*, aunque ciertamente en *apo koinú*, es más sencillo porque el pasaje original virgiliano (*Aen.* 1.324) incluye el mismo verbo: *aut spumantis apri cursum clamore prementem*, «apurando a gritos la carrera de un jabalí espumeante». Como puede verse, nuevamente las costuras del zurcido son evidentes.

El último centón que analizaremos es también el más logrado de los centones paganos. Se trata del *Centio nuptialis*, obra de Décimo Magno Ausonio, el más conocido de los poetas doctos de la segunda mitad del siglo IV. Este centón con-

memora las bodas de Graciano y Constancia, matrimonio que se realizó en 374, pero el centón probablemente fue escrito después, por orden de Valentiniano I. Las fechas de composición se sitúan entre 375 (muerte del emperador) y 394 (muerte de Ausonio). El poema tiene 131 hexámetros divididos en ocho secciones. Entre las secciones 7 y 8 hay una parte titulada *Parecbasis*, escrita en prosa.

En la sección titulada *Cena nuptialis* («Cena nupcial»), se lee en los vv. 22–24:

postquam exempta fames et amore compressus edendi, |
crateras magnos statuunt | Bacchumque ministrant. |
sacra canunt, | plaudunt choreas et carmina dicunt. |

Después de haber saciado el hambre y satisfecho el deseo de comer, disponen grandes cráteras. Sirven vino. Cantan himnos, bailan en coros y entonan versos¹⁰.

148 149

El verbo *plaudo* significa en general «aplaudir, golpear», por lo que en este verso centenario tiene poco sentido con su objeto *choreas*, «baile, baile en círculos». El traductor debe ser consciente de que necesariamente debe recurrir al original virgiliano en numerosas oportunidades para dar sentido al nuevo texto. Así, leemos en *Aen.* 6.644 *pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt*, «otra parte [de las almas en los Campos Elíseos] bailan en círculo batiendo los pies y entonan versos», lo que resuelve el problema de la elisión de *pedibus*, elemento fundamental para que el verbo *plaudo* tenga el sentido de «bailar».

En la sección *Descriptio Egreredientis Sponsae* («Descripción de la salida de la esposa»), se lee (vv. 38–40):

illam omnis tectis agrisque effusa iuventus
turbaque miratur matrum. | vestigia primi
alba pedis, | dederatque comam diffundere ventis. |

Toda la juventud, esparcida por las casas y los campos, y una multitud de matronas se maravillan ante ella. Dando el primer paso con su pie blanco, había dejado su cabellera suelta a los vientos.

El pasaje es de difícil traducción principalmente por dos motivos: a) sintáctico y b) semántico. En el primer caso, el texto original virgiliano remite a *Aen.* 5.566–567, donde se describe un caballo tracio con manchas y frente blancas: *portat equus bicolor maculis, vestigia primi / alba pedis frontemque ostentans arduus albam* («lo lleva un caballo bicolor, con manchas blancas, mostrando, altivo, las huellas blancas de su pata delantera y su frente blanca»). La ausencia en el centón del participio *ostentans*, que rige el objeto directo *vestigia alba*, complica las cosas a la hora de traducir. Este tipo de elisiones es muy habitual en los centones, ya que el contexto ayuda —no siempre, pero frecuentemente— a llenar de sentido el pasaje. El motivo semántico complica aún más la traducción. La «pata delantera» del caballo (*primi pedis*) es la pata que marca el ritmo de marcha, lo que no sería extraño si no estuviera aplicado a la novia, que, entonces, queda asociada con un caballo. La parodia y la comicidad son evidentes, pero no debe perderse de vista que la novia llevaba zapatos de un color entre amarillo y naranja, lo que tanto Catulo (61.160, *aureolos pedes*, «pie dorado») como Ausonio tratan de describir.

El segundo pasaje ausoniano pertenece a la sección *Ingressus in cubiculum* («Ingreso en la habitación»), donde los novios comienzan el acercamiento sexual (vv. 80–82):

*postquam est in thalami pendentia pumice tecta
perventum, | licito tandem sermone fruuntur. |
congressi iungunt dextras | stratisque reponunt. |*

Después que entraron en la cámara nupcial, con su techo de piedra pómez, finalmente gozan de una placentera conversación. Acercándose, unen sus diestras y se recuestan sobre el lecho.

El principal problema de este pasaje es sintáctico. En el v. 82, *reponunt* (verbo transitivo) no tiene objeto. Con la traducción intentamos recuperar el sentido a partir de *stratisque*, pero el contexto original (*Aen.* 4.391–392) es el de Dido en un estado de colapso ante la noticia, por boca del propio Eneas, de la partida del héroe: *suspiciunt famulae conlapsa membra / marmoreo referunt thalamo stratisque reponunt* («la sostienen sus sirvientas y llevan sus miembros desfallecientes al tálamo de mármol y la recuestan en el lecho»). Green (1991: *ad loc.*) piensa que puede haber una laguna y que Ausonio escribió el resto del verso 8.467, es decir, *congressi iungunt dextras mediisque residunt* («acercándose, unen sus diestras y se sientan en el medio del palacio [el verso 8.468 tiene *aedibus*] »), que un escriba puede haber confundido con *stratisque reponunt*. Más allá de esta posibilidad, el texto muestra una dificultad sintáctica que debe ser resuelta en la traducción.

El último caso del *Cento nuptialis* corresponde a su sección más famosa, la *Imminutio*, una de las más detalladas descripciones del coito en la literatura latina. En este artículo analizaremos los últimos versos de esta sección, con la intención de mostrar no ya problemas que tienen que ver con el zurcido, sino con otra problemática que debe enfrentar el traductor en los mejores centones: la polisemia. En los vv. 129–131 se describe el clímax sexual de la pareja:

*tum creber anbelitus artus
aridaque ora quatit, sudor fluit undique rivis, |
labitur exanguis, | destillat ab inguine virus. |*

entonces, un jadeo repetido golpea sus miembros y sus bocas reseca, el sudor fluye por todas partes en torrentes, él se deja caer exangüe, el semen gotea de su verga.

Es un final que deja al lector sorprendido, por la vivacidad de la escena compuesta —no olvidarlo— con versos virgilianos. Nos detendremos en el último hemistiquio, tomado de *Georg.* 3.281. En ese pasaje, Virgilio alude al hipómanes, «humor que se desprende de la vulva de la yegua cuando está en celo» (cf. DRAE, s.v.), lo que claramente no tiene que ver con el semen, pero si buscamos el término *virus* en el diccionario la acepción de «fluido seminal del macho» aparece recién en la *Historia Natural* de Plinio, hecho que debe hacer recapacitar al traductor no ya de los centones sino de los textos tardoantiguos: es absolutamente necesario tener en cuenta la diacronía de la lengua latina para realizar una traducción lo más correcta posible y no quedarse estancado, como ocurrió con los editores de la *Anthologia Latina* hasta el siglo XIX, en un latín clásico. En este caso, Ausonio utiliza el término *virus* porque ya en su época era una de las formas para decir «semen», algo que en tiempos de Virgilio no ocurría. Por otra parte, *destillo* significa «gotear», pero en el lenguaje obsceno de las inscripciones (*CIL* 4.760)¹¹ el sust. *destillatio* significa con toda seguridad nuestro término vulgar «acabada» («corrida» en español peninsular), de modo que la combinación de *virus destillat* no puede referir a otra cosa que a la eyaculación, a pesar de que el contexto virgiliano dista mucho de esto. El

centón, entonces, implica una polisemia que abarca no solo la diacronía literaria sino también diversos registros lingüísticos, como el vulgar de las inscripciones.

Como conclusión, los principales problemas relacionados con la traducción de los centones se vinculan con las incongruencias lógicas y las alteraciones semánticas de ciertas palabras al pasar del original virgiliano al nuevo texto. Es lícito, por lo tanto, en este contexto centonario, hablar de «costuras», es decir, las uniones entre hemistiquios y versos virgilianos transportados al centón que el poeta en algunos casos no logró «zurcir» de manera impecable. Esta unión imperfecta genera, a la hora de traducir, ciertas complicaciones que ponen a prueba no solo la destreza del traductor sino también lo obligan a tomar partido definitivamente por una opción entre estas dos: traducir el texto tal como lo recibimos de la tradición manuscrita, dejando a la vista sus «costuras», o traducir el texto resolviendo esos problemas al incluir algún tipo de elemento esclarecedor de la frase. Nuestra postura se inclina por la segunda posibilidad, porque, más allá de los defectos en el texto latino «zurcido», es necesario que una traducción sea comprensible para aquel que desconoce el latín y que no tiene la posibilidad de percibir las «costuras» del original.

150 151

Con respecto a las ambigüedades y a la polisemia que implica el texto centonario, en los mejores centones (como los casos de Petronio y Ausonio analizados) se trata de una ambigüedad deliberada que enriquece el texto: el lector, al percatarse de la polisemia, puede ver más allá de la superficie textual, profundizando el sentido e insertándose en el espléndido mecanismo de la *imitatio*. Cuando la ambigüedad no es intencional, los problemas traductivos se multiplican: es ahí cuando debe aparecer la pericia del traductor, quien debe convertirse en un verdadero *sartor*, un «sastre remendón», para rezurcir en su propia lengua las costuras, a veces burdas, de los centones virgilianos.

Notas

¹ La bibliografía sobre los centones es abundante, sobre todo en los últimos 35 años. Estudios generales para introducirse en el mundo centonario son los de Lamacchia (1984), Polara (1990) y Salanitro (1997). Para un completo análisis del *codex Salmasianus*, cf. Spallone (1982). Entre las ediciones modernas de los centones paganos, se destacan particularmente las de Lamacchia (1981), Salanitro (1981), Paolucci (2006), Salanitro (2009) y Paolucci (2015). Finalmente, una excelente publicación con estudios sobre los textos alojados en la *Anthologia Latina* (no solo centonarios) es *ALRiv. Rivista di Anthologia Latina*, dirigida por Lorianio Zurli. Para Ausonio, son recomendables la edición de Green (1999) y su comentario (Green 1991).

² Quizá el único centón que se iguala en este sentido a Petronio, tanto en irreverencia como en «calidad de zurcido», sea el *Cento nuptialis*. Petronio, vale la pena mencionarlo, tan solo compuso tres versos centonarios, algo muy diferente de los poemas de largo aliento analizados en este artículo.

³ Todas las citas del centón de *Medea* corresponden a la edición de Salanitro (1981). Todas las traducciones son nuestras.

⁴ Todas las citas del centón de *Hippodamia* corresponden a la edición de Paolucci (2006). Todas las traducciones son nuestras.

⁵ *este duces, o si qua via est* son las palabras de Eneas dirigidas a las palomas de Venus, enviadas por la diosa como *augurium oblativum* antes del ingreso del héroe al Hades.

⁶ A pesar de esto, es notable cómo el centonista logró en el v. 3 *pallida Tisiphone, | fecundum concute pectus!* relacionar a Tisifone con Alecto, tal como se lee en *Eneida* 7:

*fecundum concute pectus,
dissice compositam pacem, sere crimina belli;
arma velit poscatque simul rapiatque iuventus* (*Aen.* 7.338–340)
Golpea tu pecho fecundo, desarma la paz acordada, siembra
recriminaciones para la guerra; que la juventud quiera las armas
y al mismo tiempo las pida y las arrebaten.

⁷ Algunos ejemplos célebres: a) con *cano*: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus* (*Ecl.* 4.1); *arma virumque cano* (*Aen.* 1.1); *Motibus astrorum nunc quae sit causa canamus* (*Lucret.* 5.510); b) con *dicere*: *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora* (*Ov., Met.* 1.1–2).

⁸ A. Baehrens, *Poetae Latini minores*, Lipsiae, 1882; A. Riese, *Anthologia Latina, editio altera*, Lipsiae, 1894–1906.

⁹ Todas las citas del centón de *Alcesta* corresponden a la edición de Paolucci (2015). Todas las traducciones son nuestras.

¹⁰ Todas las citas del *Cento nuptialis* corresponden a la edición de Green (1999), mientras que las traducciones pertenecen a la edición de La Fico Guzzo, Carmignani (2012).

¹¹ *oblige mea, fela . . . mentlam elinges . . . destillatio me tenet*, «lamémela toda, chupala de punta a punta, ¡ya termino!».

Referencias bibliográficas

- GREEN, R.P.H. (1991). *The Works of Ausonius*. Oxford: Oxford University Press.
- (1999). *Decimi Magni Ausonii Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- LA FICO GUZZO, M. L., CARMIGNANI, M. (2012). *Proba Cento Vergilianus De Laudibus Christi. Ausonius. Cento Nuptialis. Introducción, traducción y notas*, Bahía Blanca: EDIUNS.
- LAMACCHIA, R. (1981). *Hosidius Geta. Medea. Cento Vergilianus*. Leipzig: Teubner
- (1984). Centones. En *Enciclopedia Vergiliana*, Vol I, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Vergiliana.
- MCGILL, S. (2005). *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford: Oxford University Press. 152 153
- MYNORS, R. (1969). *Virgilio Maronis Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- PAOLUCCI, P. (2006). *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Hildesheim-Zürich-New York: Olms.
- (2015). *Il centone virgiliano Alcesta dell'Anthologia Latina. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Hildesheim-Zürich-New York: Olms.
- POLARA, G. (1990). I centoni. En Cavallo, G., Fedeli, P., Giardina, A. (edd.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III. Roma: Salerno Editrice.
- SALANITRO, G. (1981). *Osidio Geta: Medea. Introduzione, testo critico, traduzione e indici. Con un profilo della poesia centonaria greco-latina*, Roma: Ateneo.
- (2007). *Alcesta. Cento Vergilianus*. Acireale-Roma: Bonnano Editore.
- (2009). *Sillogie dei Vergiliocentones minori. Introduzione, testo critico, traduzione e note*, Acireale-Roma: Bonnano Editore.
- SPALLONE, M. (1982). *Par. Lat. 10318* (Salmasiano): dal manoscritto altomedievale ad una raccolta enciclopedia tardoantica. En *Italia medioevale e umanistica*. 25, 1-71.

Carmignani, Marcos

«Sartor resartus: el oficio de traducir centones virgilianos». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 141-153.

Fecha de recepción: 28 · 04 · 17

Fecha de aceptación: 31 · 05 · 17

Acerca de la traducción de los poemas de Catulo

Lía M. Galán*

Centro de Estudios Latinos–

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Ofrecemos aquí una síntesis del itinerario cumplido en la traducción al español de los poemas de Catulo, las problemáticas presentadas y los principios teóricos que guiaron su ejecución. En primer lugar se considera la traducción del Carmen 64, publicación bilingüe con introducción y notas, un trabajo colectivo, y, en segundo lugar, la traducción de los poemas completos de Catulo, un trabajo individual igualmente publicado con texto bilingüe, introducción y notas. La práctica de la traducción reclama reflexiones teóricas acerca de su naturaleza y función cultural.

154 155

Palabras clave:

· Catulo · traducción · latín

Abstract

We offer here a synthesis of the itinerary completed in the translation into Spanish of the poems of Catullus, the problems presented and the theoretical principles that guided its execution. First we consider the translation of the Carmen 64, bilingual publication with introduction and notes, a collective work, and, secondly, the translation of the complete poems of Catullus, an equally published individual work with bilingual text, introduction and notes. The practice of translation demands theoretical reflections about its nature and cultural function.

Key words:

· Catullus · translation · latin

* *Doctora en Letras (Filología Clásica) graduada en la Universidad Nacional de La Plata (1985), donde es Titular del Área de Latín desde 1987. Estudió en la Universidad Complutense de Madrid y en Universidad de Tübingen, Alemania. En 1993 funda el Centro de Estudios Latinos, que dirige desde entonces; en 1996 crea Auster. Revista del Centro de Estudios Latinos. Ha publicado numerosas traducciones y estudios sobre literatura latina y ha dictado cursos y conferencias de su especialidad en Argentina, Brasil, España y Francia.*

La traducción no ha sido un tema de primera importancia en la historia y la teoría de la literatura, como señala Steiner (Steiner, 1980, 306), y ha figurado en ellas de un modo marginal con la única excepción constituida por estudio de la transmisión e interpretación del canon bíblico, si bien se encuentra éste en un terreno especial, donde el problema de la traducción es sólo un aspecto del vasto sistema de la exégesis.

Sólo en las últimas décadas se ha prestado atención a la historia y a la epistemología de la transmisión del sentido, una «hermenéutica diacrónica» en la que la traducción representa un decisivo centro de interés. Steiner afirma:

Abrir las redes de comunicación, propiciar la migración de los parámetros de pensamiento son funciones directas de la traducción. Primero en el interior de una misma lengua y luego de una lengua a otra. No deja de ser extraño que una función como esta aparezca tan asiduamente como algo anónimo o accidental. (Steiner 1980: 311).

La revalorización de la traducción como elemento constituyente central de la dinámica cultural ha dado lugar a estudios que se multiplican en busca de una sólida teoría de la traducción. Esto evidencia la dificultad de caracterizar un fenómeno multifacético que desborda los límites teóricos. No me detendré en estas cuestiones sino que me referiré a una práctica que reclama, ante los poemas de Catulo, la necesidad inmediata de establecer criterios previos para su ejecución y de enfrentar las posibles dificultades que surjan en el cumplimiento de esta tarea.

Para ingresar en la intimidad particular de cada poema como un objeto único inserto firmemente en una cadena de transmisión textual ha sido necesario despejar algunos conceptos inadecuadamente aplicados, como el de originalidad en poesía, determinado por la noción romántica de la creación poética *ex-nihilo*, sin un antes definido, que mantuvo por casi dos siglos una especie de ilusión de lo no antes dicho. Esta versión de lo original apenas puede ya hoy sostenerse y esto ha hecho que se pongan bajo nueva consideración los principios de generación, transmisión y traducción de los textos. La concepción ancilar y algo mecánica de la traducción ya no resulta definitiva para abordar un poema, porque sabemos que el trabajo de llevar poesía de una a otra lengua, de adaptar y perfeccionar formas, de imitar imágenes o elaborar léxico, es lo que con mayor derecho puede ser considerado actividad poética.

Una cuestión preliminar, en el caso de textos antiguos, es la selección de las ediciones autorizadas. Previa compulsas, se elige una, en lo posible la más científicamente prestigiosa. En ocasiones, puede que ésta no sea la mejor por cierta limitación que presenta la autoridad de la filología germánica, en sus ediciones admirables por el rigor científico y el monumental acopio de materiales textuales. El problema surge en el momento de relacionar e interpretar estos materiales a los efectos de la fijación del texto. Se manifiestan entonces prejuicios culturales y epocales que conducen a afirmaciones erróneas. Refiero frecuentemente el caso de la afirmación de Wilamowitz (1898), que consideraba que el Carmen 64 de Catulo era la traducción de un original griego perdido y por mucho tiempo se aceptó este sorprendente juicio respaldado por la autoridad científica del filólogo alemán. Unas décadas después, Wilamowitz (1924) se rectificó en parte admitiendo que el poema podía tener su cuota de originalidad. Actuaron allí los prejuicios que han

perturbado, durante mucho tiempo, el estudio de la literatura latina: los escritores romanos, especialmente los poetas, se limitan a imitar a los escritores griegos, con apenas semejante o menor fortuna. Como si escribir en griego en el siglo VI a.C. fuera más o menos lo mismo que escribir en latín en el siglo I a.C. No nos extenderemos en este problema; remitimos a los excelentes estudios de Galinsky (1992).

A continuación vienen los inevitables comentarios que hay que tratar con cautela ya que es posible acabar sumergido en interminables discusiones filológicas sin solución a la vista. Este es un punto importante cuando se trabaja con traducción y comentario. Necesarios para el especialista que prepara un trabajo científico, para una publicación dirigida al gran público conviene prestarles poca atención, excepto que se trate de un caso fundamental para la interpretación del poema. Revisadas estas cuestiones, comienza lo que es un auténtico trabajo creativo: la traducción.

La edición bilingüe del *Carmen 64* fue el resultado de un seminario sobre el poema que desbordó ampliamente el cronograma académico y que, gracias al entusiasmo de los participantes en lograr una traducción publicable, acabó por durar casi dos años. Concluido el trabajo, incluí unas palabras preliminares acerca de la empresa realizada. Estos conceptos sobre la traducción ya han sido enunciados (Galán, 2003: 7–10), si bien a propósito de un solo poema, considero apropiado resumir a continuación.

156 157

Uno de los aspectos más interesantes de la literatura del pasado lo constituye su aptitud proteica de actualización, su capacidad de mantener una coherencia semántica y estética más allá de la materia (*i.e.* el idioma), el tiempo y el espacio. La operación por la que esta capacidad se verifica es la traducción. Así, las producciones literarias del pasado —y en particular las del pasado literario grecolatino como fenómeno central de la sociedad gráfica europea— asisten al presente, con sus particulares condiciones de manifestación que significan, a su vez, una materia, un tiempo y un espacio diferentes del original que se traduce.

La traducción, pues, ha sido el constituyente básico indispensable para el desarrollo de las comunidades y de la cultura, factor decisivo del intercambio intelectual que ha diseñado el perfil de nuestras sociedades. A su vez, la traducción tiene un fundamental sentido comunicativo que, cumplido en plenitud, anonada su propia existencia reemplazándola por un verosímil textual. De este modo, un discurso generado en condiciones determinadas (materia —*i.e.* idioma—, tiempo y espacio) puede incorporarse a sociedades con distintas condiciones, en las que ese discurso recrea sus propiedades semánticas y estéticas a través de lenguas, tiempos y lugares diferentes. Así, todos hemos leído Shakespeare, Dante, Flaubert, sin la sensación de estar leyendo otra cosa, como de hecho ocurre. Y es que una traducción es buena cuando no se nota, cuando el lector percibe que está leyendo Shakespeare, o Flaubert, y no una traducción de Shakespeare o de Flaubert. De este modo, lo que las sociedades reclaman como testimonio cultural, presupone para su existencia la posibilidad de traducción, la posibilidad de apropiación, comprensión e incorporación de un repositorio de producciones escritas que constituye nuestra cultura.

Sin embargo, por obra de premisas del romanticismo y por los imperativos de la sociedad industrial, los trabajos de traducción han sido menospreciados como tarea servil, mecánica y poco creativa. Incluso hoy, en nuestros estudios universitarios de literatura, existen —en correspondencia con la escasa reflexión teórica al respecto— prejuicios que no han sido examinados acerca de la traducción. Leer obras en traducción —algo completamente legítimo si es que uno no piensa hacer

un trabajo de investigación sobre lo leído— resulta un defecto a disimular, un *peccatum* inconfesable que arroja sombras sobre la comprensión misma de las obras. En este caso ocurre algo que, de otras maneras y en otras áreas, suele ocurrir en la cultura: ciertas pautas y premisas de lectura, propias de un sector especializado, se extienden a premisas generales, convirtiéndose así en instrumentos de poder. Quien ha leído Homero en griego, por ejemplo, se considera autorizado para hablar sobre lo que escribió Homero, desestimando los posibles juicios de quien ha leído una traducción. Se establece así una jerarquía de receptores, por la que los lectores del supuesto original reclaman mayor autoridad legitimando su propia interpretación, mientras que la *turba multa* se alimenta con literatura de segunda mano. Nada garantiza que quien haya leído el original lo haya comprendido, ni que los niveles de conocimiento lingüístico sean los apropiados, ni que leyendo una lengua que no es la suya —especialmente cuando se trata de obras extensas— no cometa errores de lectura. Por lo demás, ya sabemos: no basta simplemente con entender las palabras o la sintaxis.

Estas consideraciones consignadas en la presentación del *Carmen 64* reflejan la preocupación central de este esfuerzo. Quienes hemos participado en el volumen, realizamos un trabajo de traducción sabiendo que se trataba de «crear» en castellano el *Carmen 64* de Catulo. Cumplida la etapa del estudio filológico, de la primera traducción con la asistencia de los *instrumenta* científicos, y de un examen de la bibliografía especializada, comenzó la parte quizás más interesante y original del trabajo: lograr el verosímil textual, es decir, cancelar la presencia de la traducción. El tiempo que demandó esta etapa igualó al de la primera. Algunos criterios inicialmente fijados tuvieron que ser sometidos a modificaciones y rectificaciones eventuales. Fue necesario discutir criterios léxicos. Por ejemplo, dado que se trataba de un *carmen doctus*, *i.e.* una composición sofisticada de alta erudición, fue necesario decidir qué se hacía con los *hapaxlegomenos*, esas palabras de única aparición que el poeta inventa cumpliendo con su programa estético. ¿Correspondía simplificar las cosas y buscar una palabra castellana oficial para volver más comprensible su significado? De este modo, ¿no se estaría desfigurando el sentido original del término, con su impacto de extrañeza lingüística y sus redes intertextuales de referencia? ¿Era, pues, pertinente «inventar» palabras en castellano para reproducir la forma latina? ¿Cómo lograr que el lector —tanto lego como especializado— soportara el invento y no condenara las insolencias del traductor hacia el poeta latino y hacia el idioma castellano? Esto es un breve ejemplo de las problemáticas que se suscitaron en los ajustes de la traducción.

El trabajo fue largo y en algún momento pareció interminable, pero significó un ejercicio intelectual que desbordó la tarea específicamente filológico-científica hacia el campo de la *poiesis* y sus principios. Finalmente, interesa destacar que se trató de un trabajo colectivo de traducción. Ejercí mis tareas de dirección en la primera etapa; en la segunda, actué como moderadora en los debates sobre formas expresivas. Los integrantes del proyecto cumplieron primero la rigurosa tarea científica para luego recrear el poema en castellano, una productiva práctica de escritura para quien sienta la vocación de hacer poesía. Se intentó siempre acercar a un lector hispanohablante contemporáneo el poema de Catulo en un aceptable verosímil textual y que también un lector no especializado, un lector que no supiera latín, pudiera encontrar gusto en la lectura del texto castellano, sin lamentar sus personales restricciones lingüísticas para encontrar belleza en el texto.

Catulo es un poeta difícil, en particular en sus poemas extensos. La dificultad se encuentra en la base misma de su poética, que en ocasiones nos recuerda, *mutatis mutandis*, los postulados gongorinos. Nuestro intento de acercamiento al lector contemporáneo no podría significar la derogación de las condiciones estéticas del texto original, porque entonces habría deficiencia en el verosímil textual. En ocasiones, Catulo es deliberadamente arcaico, o ejecuta complicados desplazamientos semánticos, o experimenta con formas léxicas poco usuales. Su poesía significó un desafío estético en su tiempo. Nada de esto merece ser cancelado.

Si la traducción del *Carmen 64* fue una empresa colectiva, la traducción de la poesía completa de Catulo fue una obra individual y solitaria. No privilegiaría la una sobre la otra. En ambas se establecen previamente las características de la traducción y los criterios a adoptar. Por ejemplo, dado que eran ediciones bilingües de páginas enfrentadas, se intentó un correlato de verso latino a verso castellano buscando una coincidencia en la medida de lo posible. También en ambos casos se estableció hacer una traducción en «prosa poética», concepto un tanto elusivo que intenta decir que lo traducido mantiene al menos parte de su naturaleza de poesía en verso. Esto, en suma, significa que se elegirán palabras castellanas acordes con la dignidad del texto y que se recurrirá, ciertas veces, a construcciones sintácticas no de uso corriente en la actualidad de nuestra lengua.

158 159

La colección completa de los poemas de Catulo constituyó una tarea tan interesante como ardua. Había estudiado Catulo por décadas, primero para completar mi tesis de doctorado y luego por la necesidad de cursos, seminarios y publicaciones. Por este motivo tenía traducidos los poemas a modo de borrador y sólo me aplicaba con cuidado a los pasajes que, junto con el texto latino, requerían traducción. Se trataba de traducciones correctas que se ajustaban con precisión al original latino pero carecían de *labor limae* pues esa traducción era un material secundario frente al texto en latín que se estudiaba.

Muy distinta es la empresa de la publicación. Esto representó reflexiones previas. Muchas personas conocerían a Catulo porque leerían mi traducción. Yo tenía que entregarles al poeta Catulo y los lectores que supieran poco o nada de latín deberían tener la impresión de estar leyendo poesía latina. Se trata de un desafío por la gran variedad de temas y tonos de los poemas catulianos, algunos de ellos muy distantes de la sensibilidad contemporánea y de los presupuestos que pueda tener un lector actual sobre lo que es poesía. Los más sencillos son los poemas cultos, dentro de la gran complejidad de estos poemas. Ciertamente es ineludible alterar el texto perdiendo su inicial impacto. Por ejemplo, el *falsi parens Amphitryoniades* de C. 68, 112, se tradujo por «el falso hijo de Anfitrión», algo no del todo exacto («hijo de Anfitrión falso padre») donde la fuerza creativa está en las dos palabras latinas que ocupan casi todo el verso.

El auténtico problema surge al momento de traducir los poemas burlescos, humorísticos y deprecatorios, con su recurrencia a términos coloquiales u obscenos. En este caso, puede haber pautas editoriales que es necesario atender y efectivamente me recomendaron que buscara una especie de *koiné* lingüística, evitando el localismo y las formas particularmente rioplatenses. Esto representó un gran problema. Un simple ejemplo: al llegar a *Carmen 5. 3*, se requiere traducir *omnes unius aestimemus assis*. Sabemos que en latín dice «(los rumores) todos estimemos en un as», traducción que se prefiere en la ediciones españolas. De inmediato aparece la nota, en la que se explica que un as era una moneda romana de ínfimo

valor, expresión que ilustra la exhortación a no atender los rumores de los ancianos. No es grato para el lector de poesía toparse con una nota que interrumpa la lectura para explicar algo incomprendible. ¿Cómo guardar en la memoria o cómo citar unos versos en castellano donde decimos que algo «importa un as»? Esta versión, científicamente impecable, me pareció poéticamente desafortunada. La traducción de Petit, en un esfuerzo de castellanización, complica más las cosas: «no nos importen un as...». Se podía recurrir a una forma más amigable para el lector, traduciendo «nada nos importen todos...», evitando la dificultad de la incompreensión, pero entonces se cancelaba el efecto poético de la expresión coloquial. Buscando otra solución, recurrí a giros equivalentes en nuestro idioma. En castellano, una expresión equivalente recurre a metáforas vegetales: cuando algo no tiene importancia para uno, se emplean expresiones como «me importa un pepino» o «me importa un bledo». En consecuencia, quedó «nos importen un bledo», que no es una traducción literal pero que intenta ser una literaria.

Lo más difícil fue la traducción de palabras y expresiones obscenas. Un ejemplo puede ser la aparición en el Carmen 10. 3 del diminutivo *scortillum*, del que encontramos distintas traducciones hispánicas: una ramerrilla (Pérez Vega), una pellejuela (Dolç), una golfilla (Petit); un lector argentino y también uno americano experimentarían gran extrañeza ante el uso de estos términos, algunos casi desconocidos. De este modo se cancelarían los efectos de una palabra vulgar y soez. Optamos, pues, por el más directo, coloquial y ampliamente comprensible de «una putita», que descarta toda extrañeza.

He intentado mostrar algunas de las problemáticas que se presentan al traducir poetas latinos. No obstante, más allá de toda elaboración textual, es fundamental instalar el texto en su contexto histórico-cultural. Hay, en la literatura latina, un marcado arraigo en la realidad contemporánea y dejar esto de lado significa anular un aspecto no menor de su sentido. Aun cuando se considere que el acceso a las culturas largamente alejadas en el tiempo pueda ser insuficiente o estar sujeto a ópticas parciales, es insoslayable la tarea de ingresar al diálogo del poeta con su tiempo. La obra de Catulo requiere ser también estudiada en el contexto de la crisis del fin de la República.

Las obras permanecen, las traducciones pasan lenta o rápidamente. El texto circula por numerosos traductores multiplicándose y extendiéndose para mantener su presencia. El texto es uno, los traductores pueden ser muchos: esta es la grandeza y la miseria de la traducción. Su existencia es necesaria para que la obra perdure pues un texto sin traducción corre el riesgo de extinguirse, pero no dejará de ser un instrumento provisorio en la medida en que una traducción deberá ser sustituida por otra que se adapte mejor a la actualidad de los lectores. Si se asume este trabajo cultural como desafío creativo, la traducción se revela como valioso instrumento para sustentar la experiencia de la escritura poética.

Referencias bibliográficas

CATULO (1981). *Poesía de Catulo*. Prólogo, texto, traducción y notas de Juan Petit. Edición bilingüe. Segunda edición. Barcelona: Los libros de la Frontera. Primera edición 1974.

——— (1982). *Poesías*. Texto revisado y traducido por Miguel Dolç. Reimpresión. Madrid: CSIC. Primera edición 1963.

——— (2005). *Poemas*. Edición, traducción y comentario de A. Perez Vega y A. Ramírez de Verger. Huelva: Fundación El Monte.

GALÁN, LÍA ET AL. (2003). *El Carmen 64 de Catulo. Texto bilingüe – Estudio Preliminar – Notas*. La Plata: Igitur - Colección de Textos Latinos.

GALINSKY, K. (1992). *Classical and Modern Interactions. Postmodern Architecture, Multiculturalism, Decline, and Other Issues*. Austin: UTexas Press.

STEINER, G. (1980) *Después de Babel. Aspectos del Lenguaje y de la Traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.

160 161

Galán, Lía M.

«Acerca de la traducción de los poemas de Catulo». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 155–161.

Fecha de recepción: 03 · 05 · 17

Fecha de aceptación: 12 · 06 · 17

Vosotros a la taberna, ustedes al boliche (Catulo, Carmen 37)*

Gabriela Andrea Marrón*

CONICET – Universidad Nacional del Sur

Resumen

En este trabajo proponemos revisar los presupuestos de neutralidad subyacentes tras la adopción del pronombre de segunda persona plural «vosotros» en dos traducciones latinoamericanas del *carmen* 37 de Catulo: la de Rubén Bonifaz Nuño (1969) y la de Lía Galán (2008). A partir de la convergencia entre el uso pronominal señalado en ambas versiones y el presente en las principales ediciones castellanas del *corpus* catuliano publicadas en España entre 1950 y 2008, intentaremos mostrar el curioso contraste generado en los otros dos textos, por la inclusión de ciertos términos propios de la variedad lingüística de sus traductores: tales como la connotación sexual del verbo «coger», en el de Galán, y la presencia del diminutivo «chiquito», en el de Bonifaz Nuño. A su vez, confrontaremos ambas traducciones con el resultado obtenido en otras dos versiones del mismo poema, publicadas recientemente en Chile (Sanhueza, 2013) y Argentina (Marrón, 2012), en las que la inclusión de léxico característico de las variedades de cada país coexiste con la elección morfológica del pronombre de segunda persona plural «ustedes» en lugar de «vosotros». Por último, intentaremos establecer un vínculo entre el fenómeno descrito en estas últimas dos traducciones y el observable en algunas de las publicadas en la primera década del siglo XXI en España —como la de Rosario González Galicia (2002) y la de José Antonio González Iglesias (2006)— en las que el uso del léxico propio de la variedad peninsular impide toda posible inscripción de los textos resultantes en el constructo lingüístico —pretenciosamente— panhispánico denominado «español neutro».

162 163

Palabras clave:

· Catulo · léxico obsceno · usos pronominales · traducción

* Este trabajo, desarrollado en el marco de mis actividades como Investigadora Asistente del CONICET, ha sido posible gracias a los subsidios para investigación otorgados por la ANPCyT (PICT 2013 N° 405), por el CONICET (PIP 2014–2016 N° 00089), y por la SGCyT de la Universidad Nacional del Sur (PGI 24/1 227). Agradezco al Dr. Francisco García Jurado, de la Universidad Complutense de Madrid, sin cuya invaluable auxilio me hubiera resultado imposible consultar muchas de las ediciones españolas de la obra de Catulo citadas en este trabajo.

** Investigadora Asistente del CONICET. Docente Auxiliar en las cátedras de Cultura Clásica y de Lengua y Cultura Latina I del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur.

Abstract

The purpose of this article is to examine the neutrality assumptions lying behind the adoption of the second personal plural pronoun «vosotros» in two Latin-American translations of Catullus' *Carmen* 37: one published by Rubén Bonifaz Nuño (1969) and the other by Lía Galán (2008). Although the signaled pronominal use occurs not only in those two texts, but also in the principal Spanish editions of Catullus' *corpus* published in Spain between 1950 and 2008, we shall attempt to point at a particular contrast present in those two versions, where the pronoun «vosotros» coexist with lexical elements of the translators' linguistic varieties: as the sexual connotation of the verb «coger», in Galán's, or the use of the diminutive «chiquito» in Bonifaz Nuño's. In addition, we intend to confront both translations with other two Latin-American versions of the same poem recently published in Chile (Sanhueza, 2013) and Argentina (Marrón, 2012), in which the inclusion of lexical items belonging to the translators' linguistic varieties concur with the morphologic choice of the second personal plural pronoun «ustedes» in detriment of «vosotros». Finally, we shall attempt to link together the interesting phenomenon described in these Chilean and Argentinian versions with the similar trend noticeable in some of the translations published in Spain during the first ten years of the 21st century —as those made by Rosario González Galicia (2002) and by José Antonio González Iglesias (2006)—, where the presence of lexical elements belonging to the Peninsular Spanish variety prevents any possible inscription of the resultant texts in the linguistic —pretentiously— Pan-Hispanic construction designated as «neutral Spanish».

Key words:

· Catullus · obscene lexicon · pronominal usage · translation

Si traducir un poema de Catulo al español plantea el desafío de trasladarlo a una lengua diferente a la latina, pero a la vez desarrollada a partir de la evolución del sistema lingüístico en el que fue originalmente creado; hacerlo desde Latinoamérica añade a esa dificultad la necesidad de inscribirlo en coordenadas históricas y culturales diferentes a las peninsulares, pero a la vez configuradas a partir del desarrollo del sistema literario que las versiones españolas precedentes de ese mismo texto contribuyeron a formar¹. Toda traducción de un poema de

Catulo se cimienta sobre determinados presupuestos acerca de su carácter de clásico, de la noción de literatura y de los rasgos propios del género poético que intervienen tanto en la adopción de cierta variedad lingüística, como en la preferencia por el léxico de determinados registros y sociolectos en el texto resultante. En uno de sus ensayos, Borges (1974: 239) afirma que toda modificación del comienzo de *El Quijote* le parece sacrílega y atribuye esa sensación a su ejercicio congénito del español, precisamente para oponerla a la librería internacional de obras en prosa y verso, que su oportuno desconocimiento del griego le ofrece para aproximarse a la *Odisea*. No obstante, la diversidad presente en esos numerosos anaqueles de versiones homéricas ha prescindido, históricamente, de muchas variedades, registros y sociolectos. Un poema como la *Iliada*, cuya estatura épica, carácter clásico y estilo elevado le han sido inculcados a la tradición occidental desde la misma *Poética* de Aristóteles, no podría aceptar —acaso ni siquiera como irreverente parodia— una traducción que proponga: «Che, diosa, cantá, la bronca de Aquiles». En tal sentido, el contexto socio—histórico y cultural en que trabaja un traductor argentino, chileno o mexicano resulta significativo, pero no por determinar de manera lineal el desarrollo de su tarea, sino debido al complejo entramado de relaciones que provee como marco para las eventuales decisiones glotopolíticas² adoptadas.

En la introducción a su edición bilingüe de la obra de Catulo, publicada en México en 1969, Bonifaz Nuño afirma haberse atenido lealmente, en cuanto le fue posible, a la más estricta literalidad (1969: 70–71). Si bien se explaya acerca de los aspectos métricos considerados para la elaboración de su versión rítmica, no hace referencia al tipo de estrategias adoptadas para ejercer su lealtad a la mayor literalidad posible, por lo que parece invitarnos a inferirlos a partir de la confrontación de los originales latinos con sus traducciones. Observemos, entonces, a modo de ejemplo, los dos versos iniciales del *carmen* 37 de Catulo en su versión mexicana:

Salaz tienda y vosotros, contubernales,
de los hermanos con píleo al pilar nono (Bonifaz Nuño, 1969)

*Salax taberna uosque contubernales,
a pilleatis nona fratribus pila* (Catull. 37, 1–2)

Pese a tamaña demostración de lealtad al original, Bonifaz Nuño parece haber sentido la necesidad de no abandonar totalmente a sus contemporáneos, por lo que anexa a estos versos algunas notas incluidas al final del libro (1969: 159). De esa manera, informa que la «salaz tienda» era «uno de los lugares donde se reunía la juventud galante de Roma». Luego, aclara que «los hermanos con píleo» son «Cástor y Pólux, a quienes se representaba cubiertos de bonetes cónicos de fieltro» y cuyo «templo se alzaba en el lado sur del Foro». Por último, explica que el texto latino hace referencia «a la tienda indicada por el pilar noveno a partir del templo de los Dioscuros», porque frente a cada una «había una columna que servía como anuncio».

En la introducción, Bonifaz Nuño no menciona ninguna de las traducciones castellanas de Catulo que para entonces habían sido ya editadas en España, tales como la de Juan Petit (1950), la de Miguel Dolç (1963) y la de Víctor José Herrero Llorente (1967). En cambio, sí alude a la versión mexicana publicada por Joaquín Demetrio Casásus (1905), quien proponía, para estos mismos dos versos, la siguiente traducción:

Taberna, que al pilar noveno te hallas,
de Cástor y de Pólux junto al templo,
y vosotros, que sois sus parroquianos (Casásus, 1905)

La traducción de Casásus, incluida en una edición también bilingüe, carece de todo tipo de notas al pie y al final, no sólo para este pasaje, sino para la totalidad de los poemas del libro. Emitiendo un juicio de valor apresurado, podría pensarse que la versión de Bonifaz Nuño, cuya obstinada pretensión de lealtad cuasi-etimológica con relación al original más que esclarecer oscurece, no realiza ningún aporte sustancial a la versión propuesta más de sesenta años antes por Casásus. No obstante, observemos lo que sucede con la traducción de los tres versos siguientes:

¿pensáis solos tener el privilegio
de ser hombres y amar a las mujeres?
¿y nomás para eunuco me creéis bueno? (Casásus, 1905)

¿juzgáis que tenéis vergas vosotros solos;
que, con cuanto hay de niñas, sólo os es lícito fornicar,
y juzgar a los otros, chivos? (Bonifaz Nuño, 1969)

*solis putatis esse mentulas uobis,
solis licere quicquid est puellarum
confutuere et putare ceteros hircos?* (Catull. 37, 3–5)

Confrontadas ambas versiones, la de Bonifaz Nuño no parece ya tan prescindible, puesto que no recurre a eufemismos ni omisiones. Incluso su enfática voluntad de lograr una traducción lo más literal y leal posible al original resulta más comprensible, ya que el método adoptado por Casásus partía de un propósito distinto, caracterizado de la siguiente manera en su introducción:

traducir literalmente todas las expresiones obscenas que el poeta emplea me hubiera exigido adoptar un lenguaje impropio de la poesía moderna e infringir las reglas más elementales del buen gusto. Por fortuna encontré una solución que me permitiera no dejar en el olvido algunas de las joyas más exquisitas del primero de los poetas epigramáticos latinos, y que al mismo tiempo me evitara emplear palabras que desdijeran del refinamiento de nuestra cultura social actual. (...) Mi invariable propósito ha sido dejar siempre vivas las ideas, (...) expresándolas con un lenguaje adecuado. (Casásus 1905: 8–9).

El procedimiento descripto explica el carácter eufemístico de su traducción de los tres versos citados, donde se omiten los términos *mentulas* y *confutuere*. Bonifaz Nuño, en cambio, traduce el primero por «vergas» y el segundo por «fornicar»: dos

términos casi técnicos, sin estricto anclaje local y rigurosamente consignados por el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. Nótese, no obstante, que las tres traducciones peninsulares precedentes, publicadas bajo la dictadura franquista, eran mucho más conservadoras en la traducción de este pasaje:

¿os figuráis que sólo vosotros sois hombres, y que sólo a vosotros está permitido hacerse con cuantas mozas hay... (Petit, 1950)

¿os figuráis que sólo vosotros sois realmente hombres, que sólo vosotros tenéis el derecho de haceros vuestras todas las mozas... (Dolç, 1963)

¿creéis que sois los únicos que tenéis miembros viriles, los únicos con derecho a desflorar a cuantas doncellas existen... (Herrero Llorente, 1967)

166 167

Los lectores españoles tuvieron que esperar hasta la aparición de la versión de Ramírez de Verger —que data del año 1988 y fue la primera posterior a la caída del régimen de Franco— para ver materializado el abandono de los circunloquios emprendido casi veinte años antes por Bonifaz Nuño en tierras mexicanas:

¿creéis que sólo vosotros tenéis verga
y que sólo a vosotros os está permitido joder
a todas las jóvenes (Ramírez de Verger, 1988)

En 1905, Casásus había prescindido en su versión incluso del adjetivo *salax* que acompaña al sustantivo *taberna* en el texto original. Bonifaz Nuño, en cambio, traduce «tienda» por *taberna*, no sólo en este pasaje, donde recurre al adjetivo «salaz» para adjetivarla, sino todas las veces que aparece, de manera sistemática. Las *tabernae* romanas no eran necesariamente «tabernas», sino más bien un tipo de local similar a los actuales comercios minoristas, cuyos rubros abarcaban desde alimentos a diversos servicios. Una clase especial dentro del grupo eran las *tabernae uinariae*, que se especializaban en el consumo de vino y comida. A esta clase de sitio alude Catulo en su poema, adjetivándolo como *salax*, es decir, propenso o predispuesto a la lujuria. Casásus directamente omite este adjetivo, acaso asumiendo que toda «taberna» —en tanto sitio asimilado en México con el cabaret francés— era de por sí un lugar proclive a excesos de esa naturaleza. Las tres traducciones peninsulares ya publicadas cuando Bonifaz Nuño edita la suya, en cambio, optan por el término «taberna», adjetivado como «indecente» (Petit, Dolç) o «lúbrica» (Herrero Llorente). A su vez, mientras que los literales «contubernales» de la edición de Bonifaz Nuño seguían siendo, en la de Petit, los mismos «parroquianos» de la traducción de Casásus; en la de Dolç habían devenido ya simplemente «los que en ella os reunís» y habían pasado a ser incluso «contertulios» en la de Herrero Llorente. Casásus traduce «taberna», sin necesidad de adjetivo alguno. Bonifaz Nuño opta por «tienda» y la adjetiva como «salaz», pero aclara en sus notas que se trataba «de uno de los lugares donde se reunía la juventud galante de Roma», elevando falsamente el estatus social de ese sitio, al que las versiones peninsulares del siglo XXI llegan incluso a traducir, con mayor precisión, directamente como «tugurio» (Alonso Gamo, 2004) o «garito» (González Iglesias, 2006). No obstante, en un contexto donde Bonifaz Nuño no vacila en utilizar términos etimológica-

mente equivalentes a los latinos —como «contubernales», «salaz», «píleo» y «pilar nono»— la cabal precisión de la palabra «tienda», en detrimento de la homógrafa «taberna», resulta una decisión particularmente interesante, sobre todo cuando el único traductor mexicano anterior, Casásus, adopta sin vacilar el otro vocablo. Todo indica que Bonifaz Nuño no consideraba posible realizar una traducción lealmente literal en aquellos casos donde el término español más parecido al original no reflejaba cabalmente el mismo significado que aquél en su contexto histórico.

Por razones de extensión, sería imposible seguir analizando de manera tan minuciosa su traducción completa del poema. No obstante, nos interesa señalar la presencia de un término en particular, que parece ser el único estrictamente local, o al menos semánticamente distante del sentido que le asigna el *DRAE*. Se trata del diminutivo «chiquitos», con el que Bonifaz Nuño traduce la palabra latina *pusilli*. Casásus había optado por «vulgares», Petit por «cualesquiera», Dolç por «pelagatos» y Herrero Llorente por «mezquinos». Otras traducciones peninsulares posteriores eligen «apocados» (Torres Bejar, 1969), «enanos» (Álvarez Ezquerria, 1993), «donnadie» (Soler Ruiz, 1993), «miserables» (González Galicia, 2002), «larvas viles» (Alonso Gamó, 2004), «tan mierdas» (González Iglesias, 2006) o «insignificantes» (Pérez Vega, 2008). Bonifaz Nuño, acaso priorizando la dimensión más concreta del insulto, recurre a la palabra «chiquitos» para referirse a los rivales de Catulo. En latín, *pusilli* es diminutivo de *pullus*, término que alude a un brote vegetal o a la cría animal de cualquier especie, y se utiliza también, por extensión, para hacer referencia a los niños o a los jóvenes. «Chiquitos» responde perfectamente a ese valor, en especial en América, donde la distribución del sufijo «-ito» siempre estuvo más expandida que en España. No se trata del único caso del libro en que Bonifaz Nuño vierte al español un diminutivo recurriendo a ese infijo. No obstante, elige traducir la única otra ocurrencia de *pusillum*, en el sintagma *caput pusillum*, como «cabeza muy chiquitilla», y no «chiquita», ni «chiquitita», ni «muy chiquitita». Por otra parte, en algunas ocasiones alterna el uso de uno y otro sufijo formativo para los mismos términos. Por ejemplo, al traducir *labelli* dos veces como «labiecitos» y otras dos como «labiecillos»; o bien, al traducir *lecticulus* como «lechillo» en un caso y *lectulus* como «lechito» en otros dos. Todo parece indicar, entonces, que tras la traducción de *pusilli* como «chiquitos» (en el sentido de «son chiquitos, insignificantes, no existen») emerge un uso regionalmente anclado y distante de la variedad peninsular, mayormente respetada en el resto de las decisiones adoptadas en el libro, cuya expresión equivalente sería, para este caso, «sois pequeños».

La edición bilingüe de los poemas de Catulo a cargo de Bonifaz Nuño forma parte de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, proyecto editorial surgido en el año 1944,

con el propósito de poner a la mano de los estudiosos de la filosofía, la ciencia y la literatura grecolatinas textos clásicos en la lengua original en la que fueron escritos, acompañados de traducciones y estudios realizados por reconocidos investigadores de la UNAM (Pereira, 2004: 139).

El carácter bilingüe de la colección responde también a un segundo objetivo, quizás menos claro en sus inicios, pero explícito en varias de sus obras, consistente en ayudar a alumnos de griego y de latín a aprender esas lenguas mediante la confrontación de los textos con sus traducciones (Villaseñor Cuspinera, 2005: 263). Si bien, a diferencia de México, Argentina no ha contado con un proyecto

editorial universitario orientado a la traducción y difusión sistemática de los clásicos grecolatinos, a principios del siglo XXI las editoriales Losada y Colihue comenzaron a fomentar la publicación de nuevas traducciones de textos griegos y latinos realizadas por especialistas argentinos. Recién en el año 2008, precisamente en el marco de la colección Colihue Clásica, se publica la primera traducción integral de la obra de Catulo realizada en nuestro país³, como edición bilingüe, a cargo de Lía Galán, investigadora del CONICET y docente de la Universidad Nacional de La Plata. Observemos, entonces, los primeros cinco versos del poema que ya hemos analizado, pero ahora en la versión propuesta por Galán:

Indecente taberna y vosotros, sus compañeros,
que estáis junto a la novena columna después de los hermanos del gorro frigio,
¿pensáis que vosotros solos tenéis vergas,
que para vosotros solos es lícito a cuantas muchachas haya
coger y considerar a los demás cabrones? (Galán, 2008)

168 169

Podríamos pensar que la acumulación léxica de términos como «taberna», «vergas» y «cabrones», sumada a la adopción del pronombre de segunda persona plural «vosotros» para la conjugación verbal, inscriben este texto en una suerte de constructo lingüístico panhispánico⁴. No obstante la adopción del verbo «coger» para traducir *confutuere* desarticula toda pretensión de neutralidad.

A diferencia de la versión de Bonifaz Nuño, que contaba con un antecedente mexicano y otros tres peninsulares (todos ellos en mayor o menor medida eufemísticos), la versión de Galán se encuentra precedida por al menos otras nueve traducciones más, editadas en España, en las que el carácter «técnico» de términos como «verga» y «fornicar», propuestos en 1969 por el mexicano, han ido tornándose cada vez más localmente anclados: Torres Bejar (1969) los traduce como «miembro viril» y «violar»; Ramírez Verger (1988), como «verga» y «joder»; Rodríguez Tobal (1991), como «polla» y «tirarse»; Álvarez Ezquerro (1993), como «méntulas» y «joder»; Soler Ruiz (1993), como «cojones» y «joder»; González Galicia (2002), como «polla» y «joder»; Alonso Gamo (2004), como «membrudos» y «poseer»; González Iglesias (2006) y Pérez Vega (2008), como «pollas» y «follar». Ninguna objeción cabría entonces a la adopción del verbo «coger» para traducir *confutuere*, excepto porque, articulado con el pronombre de segunda persona plural «vosotros», da lugar a una construcción híbrida e inverosímil, que —como el sintagma «sois chiquitos»— no podría concebirse fuera del texto propuesto. El *DRAE* registra como acepción número trigésimo primera del verbo «coger» la de «realizar al acto sexual», pero aclara que se trata de un vulgarismo utilizado en América Central, Argentina, Bolivia, México, Paraguay, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. La intencionalidad subyacente tras la adopción de ese verbo en la traducción de Galán se explica, no obstante, a partir de lo señalado por ella misma en la introducción del libro, cuando afirma:

La palabra o expresión obscena es local y temporaria, y esto vale para la lengua que se traduce y para la lengua en la que se traduce. (...) Varían sin duda del latín al castellano, pero también varían según se trate del castellano peninsular, rioplatense o centroamericano. En tal sentido, creemos inevitable aunque no completamente feliz, recurrir a una especie de *koiné* o lenguaje común de vulgarismos, comprensible en todas las regiones del español, aunque no sea esta la

única posibilidad que a veces se presenta al traductor. Si por *scortillum* traducimos «putita» (que creemos un poco mejor que «golfilla» y muy superior a «pellejuela») esto no quiere decir que hayamos encontrado la equivalencia precisa —suponemos que es muy difícil que alguien hable estrictamente así en América, ya que probablemente usaría un vulgarismo local más elocuente— sino una forma aceptable de solucionar el caso. (Galán, 2008: LVII)

Ninguno de los libros en que aparecieron las tres traducciones latinoamericanas del *carmen* 37 de Catulo a las que nos hemos referido pretendieron ser —como se desprende de lo señalado por Casásus, Bonifaz Nuño y Galán en sus respectivas introducciones— versiones «mexicanas» o «argentinas» de la obra de Catulo, sino más bien inscribirse en una lengua que pudiera entenderse tanto en España como en cualquier país latinoamericano. En tal sentido, la adopción del pronombre de segunda persona plural «vosotros», en detrimento de «ustedes», resulta casi sintomática del presupuesto panhispánico subyacente en todos los casos. En primer lugar, porque ninguno de los tres traductores consideró necesario brindar explicaciones respecto a por qué decidió adoptarla. Y, en segundo término, porque a diferencia de lo que sucede en la comunidad lingüística castellana del territorio español, donde ambos usos poseen una distribución diferenciada, en términos de mayor o menor gradación de formalidad, en Latinoamérica resulta privativo el uso de «ustedes» en todos los casos.

Si los términos «coger» y «chiquitos» se usan prácticamente en todas las comunidades de habla españolas no peninsulares y, sin embargo, emergen como rarezas en las traducciones de Galán y Bonifaz Nuño respectivamente, ¿por qué la insistencia en prescindir del uso del pronombre de segunda persona plural «ustedes», que resulta comprensible en toda Latinoamérica y también en España? Dos traducciones latinoamericanas relativamente recientes —una publicada en Chile, en 2010, y la otra en Argentina, en 2012— parecen haber sido las primeras en abandonar el «vosotros» y preferir el «ustedes». En la versión chilena de Leonardo Sanhueza, la traducción de los primeros cinco versos del *carmen* 37 de Catulo es la siguiente:

Parroquianos de ese tugurio decadente
que está a nueve puertas de los Hermanos con Gorra,
¿qué se creen: que ustedes nomás tienen verga
y que pueden tirarse a todas las lolitas... (Sanhueza, 2010)

El mismo fragmento de ese poema, en la versión argentina de mi autoría, aparece traducido del siguiente modo:

Le hablo a ese bar promiscuo y a ustedes, que se juntan ahí, unas nueve columnas más allá del templo de Cástor y Pólux: ¿se creen los únicos que tienen pija?, ¿piensan que ustedes solos pueden cogerse a todas las minas... (Marrón, 2012)

El fenómeno observable en estas últimas dos versiones coincide con el presente en la publicada en 2006, por González Iglesias en España, donde el uso del léxico propio de la variedad peninsular también impide toda posible inscripción del texto resultante en el constructo lingüístico —pretenciosamente— panhispánico denominado «español neutro». Así como Sanhueza habla de «lolitas» para traducir *puellae* y en mi traducción yo recurro al término «minas», González Iglesias

las llama «tías». *Mentula*, el mismo término que yo traduzco «pija» y Sanhuesa «verga», es traducido «polla» por González Iglesias. De igual modo, la *taberna*, que resulta «bar» y «boliche» en mi versión, es «tugurio» y «cantina» en la chilena, pero también «garito» en la española.

Como ya hemos señalado, traducir a Catulo desde Latinoamérica y en el siglo XXI plantea un doble desafío: el de trasladarlo a una lengua desarrollada a partir de la evolución de aquella en la que fue creado, pero también el de inscribirlo en el horizonte de sistemas literarios que tienen ya una identidad propia, y en los que las obras de autores internacionalmente reconocidos —como Juan Rulfo, Pablo Neruda o Julio Cortázar, por mencionar sólo tres— prestigiaron desde hace años el uso del pronombre de segunda persona plural «ustedes», cristalizado mucho tiempo antes también en la lengua oral (Moreno de Alba, 2010: 462). ¿Por qué, entonces, recurrir a una conjugación verbal de segunda persona plural, que no sólo resulta ajena en nuestras tierras desde hace años, sino que, a su vez, colisiona con toda posibilidad de anclar lexicalmente nuestras versiones, como sí lo hacen, en cambio, los más recientes traductores peninsulares?

170 171

Addenda

La selección de textos que conforma *Habeas Corpus. Latín, sexo y traducción* no surgió con el propósito de ser publicada bajo la forma de un libro, ni mucho menos con el ámbito de la enseñanza universitaria como horizonte, sino más bien de manera azarosa, a partir de una informal conversación de sobremesa. El primer sábado de julio del año 2010, una colega —que había sido también mi profesora durante la carrera de grado— aludió al particular contenido de un epigrama de Marcial desconocido por mí —y cuya referencia exacta ella no recordaba— para contar que había sido incluido dentro del *corpus* de textos trabajados en las clases de latín cuando ella era estudiante. Ante mi incredulidad —y la del resto de los comensales— tanto con respecto al tópico supuestamente abordado en el poema, como a la posibilidad de que la traducción de un epigrama de esas características hubiera sido leído en voz alta en una clase de latín de la Universidad Nacional del Sur, revisamos los dos tomos de Marcial que estaban en mi biblioteca. Fue en vano, esa noche no pudimos encontrarlo, pero al día siguiente, ya a solas y gracias a la base de datos de textos latinos del *Packhardt Humanities Institute*, logré determinar que se trataba del epigrama dieciocho del séptimo libro. Tras una primera lectura del texto, busqué la versión castellana, en el segundo tomo de la edición de Antonio Ramírez de Verger para Gredos, que aparece allí enigmáticamente titulada «Contra Gala, hermosa pero tonta». Gala, la joven construida como destinataria en ese satírico epigrama, es, en efecto, muy bella, pero no tonta; o, en todo caso, ese aspecto no motiva las críticas dirigidas a ella por la voz poética, como puede observarse en la traducción:

Si tienes una cara, de la que ni una mujer podría hablar,
si ninguna mancha hay en tu cuerpo.
¿por qué te extrañas de que tan pocos folladores te deseen
y vuelvan otra vez? Tu defecto. Gala, no es pequeño.
Cuantas veces me inicié en la faena y nos meneamos con las
ingles pegadas, el coño no calla, tú eres la que callas.
Los dioses hicieran que hablaras tú y callara aquél:
me fastidia la garrulidad de tu coño.
Preferiría que te peyeras: que esto, dice Símaco, no perjudica
y es cosa esa que mueve a risa a la vez.
¿Quién puede reírse de los ruidos de un coño loco?
Cuando suena éste, ¿qué polla y cabeza no se vienen abajo?
Di al menos algo y mete ruido al son de tu coño gritón,
y si eres tan muda, aprende a hablar aunque sea por allí. (Ramírez de Verger, 2001, T. II: 15)

Marcial satiriza la *garrulitas cunni* de Gala, y la versión de Ramírez de Verger reproduce sin eufemismos la idiosincracia del epigrama. Sin embargo, el léxico adoptado en su traducción para hacer referencia a los aspectos sexuales y escatológicos me resultaba distante. Tanto el subjuntivo «peyeras» (*pēdere*), como los sustantivos «folladores» (*fututori*), «coño» (*cunnius*) y «polla» (*mentula*) —propios de un registro informal tanto en su lengua de origen, como en la del traductor— remiten a un horizonte lingüístico demasiado peninsular para el hablante argentino, cuya lengua coloquial supone mayor proximidad con equivalentes terminológicos tales como «pedorrearas», «cogedores», «concha» y «pija», respectivamente; con la salvedad de que el segundo reviste más bien una función adjetiva en nuestro léxico, que privilegia la variante analítica en detrimento de la sintética —«los que (te) cogen»— para los contextos que expresan agentividad. A partir de la percepción de que esos cuatro términos —explícitos, pero propios de otra variedad lingüística— constituían las instancias más distantes de la versión peninsular, me propuse intentar lo que terminaría siendo un intuitivo primer ejercicio de traducción, orientado a reducir la brecha lingüística entre el texto latino y sus potenciales lectores.

Las redes sociales, que contribuyeron a la circulación de mi versión de ese epigrama de Marcial⁵, también dieron lugar a que distintas personas comenzaran a solicitarme nuevas traducciones de otros textos, cuya temática o crudeza descriptiva se hallaba en consonancia con el que yo había compartido originalmente; y así, poco a poco, se fue configurando un *corpus* «a demanda», en el que algunos poemas de Catulo, Horacio, Claudiano y Ausonio se sumaron a otros numerosos de Marcial. Pocos meses después, tanto los organizadores de la *Feria de Editoriales Autogestionadas* de la ciudad de Bahía Blanca, como los de la *Feria del libro* de Sierra de la Ventana me invitaron a leer públicamente esas traducciones, entre las que ya era incluso posible operar una selección, debido a su sostenido crecimiento. Ante la incomodidad que me generaba leer en público textos de ese tenor, recurrí al auxilio de la actriz Elena Bonora, que aceptó recitarlos conmigo, mediante un contrapunto en el que yo, vestida con un atuendo formal, leía las versiones latinas, y ella, caracterizada de romana, los textos traducidos. El resultado de la primera representación fue catastrófico: muchos espectadores pensaron que lo que yo leía no era latín y lo que ella recitaba no tenía la más mínima relación con lo leído antes por mí; no obstante ello, reían, aplaudían estrepitosamente y preguntaban dónde podían adquirirlos impresos.

La segunda vez, pese a incorporar una breve introducción que pretendió dejar en claro la naturaleza del trabajo previo y el planteo de la representación, tampoco nos fue mucho mejor. Como corolario de la catástrofe, tres de los editores presentes, que habían escuchado las lecturas, se mostraron muy interesados en publicar las traducciones; y el sello editorial Vox Senda —que había editado ya en 1999 el *Catulito* del poeta Sergio Raimondi⁶— logró convencerme.

A partir de su publicación, en el año 2012, los textos que integran *Habeas Corpus. Latín, sexo y traducción* hicieron un recorrido propio⁷. No sé si actualmente los traduciría del mismo modo, es decir, despojados prosaicamente de toda poesía; y tampoco sé si volvería a publicarlos sin un prólogo ampliado que abarcara también otras complejidades de índole no necesariamente léxica y pronominal, sino ideológica y política. En el *Epodo* 8 de Horacio incluido en el libro, por ejemplo, se presenta a una mujer que excede el límite generacional impuesto por la sociedad a su apetito sexual. Todo monstruo advierte, es símbolo de los límites que no se deben cruzar; en este caso, el monstruo es ella. El poeta la describe, la denigra, la torna risible; porque la risa es sanción y exorciza el miedo de caer uno mismo en el ridículo. Durante siglos, los traductores resolvieron la existencia de ese poema mediante el ejercicio de una suerte de desplazamiento o sinécdoque: transformaron el texto mismo en monstruo. Lo dejaron en latín, al lado de una hoja en blanco, sin traducción, como advertencia de lo que no puede decirse, de lo que no debe ponerse en palabras, de lo que es imposible traducir a la lengua propia porque sólo puede expresarse en otra⁸. No conformes con ello, lo llenaron de comentarios lapidarios: «este dístico, el más puerco que se hizo jamás», dice Javier de Burgos (1821: 350) en una de las notas de su edición castellana; nota que acompaña el texto latino que no se traduce, porque «el temor de mancharse con tales porquerías impide ocuparse de ninguna interpretación» (de Burgos, 1821: 351). A la distancia, uno lee ese *epodo* y encuentra un vientre fofo (*uenter mollis*), un culo flaco (*aridas natis uelut crudae bouis*), unas tetas largas (*mammae putres equina quales ubera*), arrugas (*rugis*), un diente cariado (*dens ater*), piernas flacas (*femur additum*), tobillos anchos (*tumentibus suris*), y un hombre —un yo poético— al que no excita ese cuerpo y demanda sexo oral para alcanzar la erección (*ore adlaborandum est tibi*). A la distancia, reitero, uno lo lee y piensa: qué chiquito el monstruo, qué diminuto el monstruoso texto al que tanto miedo le tuvieron ciertos traductores. Las mujeres de las que hablaba Horacio (y muchos otros sujetos cuyas prácticas son satíricamente sancionadas en los textos que integran *Habeas Corpus*), en cambio, siguen siendo ridiculizadas y demonizadas por otros discursos sociales, menos poéticos, ya no en latín, pero no por eso menos agresivos y violentos. A veces me pregunto si publicar *Habeas Corpus* no ha sido una forma (también) de contribuir a perpetuar la sanción y la risa expiatoria. Cada tanto esa culpa y yo fumamos un rato en el patio; y después me olvido por varios meses de la cuestión.

Notas

¹ Cf., a su vez, lo que sostiene Sverdloff (2013: 163): «Cuando Marrón o Cófreres–Mércuri traducen los epigramas de Marcial, ni ellos ni sus lectores están demasiados seguros de cómo debe sonar una traducción argentina. Este primer encuentro entre Marcial y el horizonte de traducción argentino no tendrá demasiadas posibilidades de ser “etno-céntrico”, en la medida en que no hay una tradición fuerte sobre la que tal anexión etnocéntrica podría fundarse: una situación comparable, en algún sentido, a la que describe Berman para la Alemania del siglo XVIII. Asimismo, la presencia en nuestro horizonte de ediciones y traducciones filológicas de diversas lenguas dificulta que las traducciones, por más que operen en ellas las inevitables tendencias deformantes, se conviertan en una mera “anexión”, dado que siempre serán leídas contra *otras traducciones*.»

² Adherimos a la reformulación realizada por Arnoux (2000) a partir de la definición clásica de Guespin & Marcellesi (1986), entendiéndolo por «acciones glotopolíticas» al conjunto de intervenciones explícitas, comportamientos espontáneos, actividades epilingüísticas y prácticas metalingüísticas que contribuyen a la conformación, reproducción o transformación de las relaciones sociales y de las estructuras de poder, ya fuere a escala local, nacional, regional o mundial.

³ La segunda, a cargo de Marta Elena Caballero (2010) se enmarca en un proyecto editorial de la Universidad Católica de Córdoba, pero excluye los *carmina* 61–68.

⁴ Si bien no nos ocupamos aquí del análisis del uso pronominal de la segunda persona singular en las traducciones de los textos clásicos, remitimos a Marrón (2014: 150), donde puede leerse una breve reflexión sobre el tema.

⁵ Cf., por ejemplo, la sección «Ecos» del blog *Guarradas Puéticas de la Antigüedad Grecolatina*, <http://www.guarradaspueticas.blogspot.com.ar>.

⁶ Cf., a su vez, Raimondi (2017), la nueva edición ampliada del mismo libro.

⁷ Cf., entre otras repercusiones Erbetta (2012), Schinca (2013), y la sección «Ecos» del blog *Guarradas Puéticas de la Antigüedad Grecolatina*, <http://www.guarradaspueticas.blogspot.com.ar>.

¹ Cf., por ejemplo, Roberts (2008, 294–295): «Translators of [greek and latin classical] texts regarded as obscene regularly cite the approach of the French as a kind of antitype to English reticence—for better or for worse. (...) It is clear that from the English-speaker’s point of view French is envisioned as the all-too appropriate target language where obscenity is concerned; too appropriate, indeed, for decent use.»

Referencias bibliográficas

- ARNOUX, E. (2000). «La Glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario» en *Lenguajes: teorías y prácticas*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, (pp. 95–109).
- BORGES, J.L. (1974). «Las versiones homéricas» en *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, O. C. T. I: 239–243.
- ERBETTA, E. (2013). Una historia de la guarrada. *Diario Páginal* 12. Suplemento Cultura y Espectáculos. Buenos Aires, 8 de junio, año 27, n° 8847, Buenos Aires, 13.
- GUESPIN, L. Y MARCELLESI, J.B. (1986). Pour la Glottopolitique. En *Revue Langages* (83), 5–34. Paris: Armand–Colin.
- MARRÓN, G.A. (2014). *El rapto de Helena* de Blosio Emilio Draconcio. En *Circe de Clásicos y Modernos* (18), 147–169. La Pampa: Universidad Nacional de la Pampa. 174 175
- MORENO DE ALBA, J.G. (2010). Notas sobre la cronología de la eliminación de vosotros en América. En Castañer Martín, R.M. y Lagüén Gracia, V. (coord.) *De moneda nunca usada: Estudios dedicados a José Ma Enguita Utrilla*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 461–470.
- PEREIRA, A. (2004). *Diccionario de Literatura Mexicana. Siglo XX*. México: UNAM.
- ROBERTS, D. (2008). Translation and the «Surreptitious Classic»: Obscurity and Translatability. En Lianeri, A. & Zajko, V. (ed.) *Translation & the Classic. Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press, (pp. 278–311).
- SCHINCA, G. (2013). Alta cochinada. Latín, sexo y traducción (y sexo). En *El toledo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura* (n° 7). La Plata: Universidad Nacional de La Plata (pp. 129–133).
- SVERDLOFF, M. (2013). «Reflexiones sobre Antoine Berman y los epigramas: Marco Valerio Marcial en la lengua literaria argentina del siglo XXI». En *Revista Letral* (11), 156–175. Granada: Universidad de Granada.
- VILLASEÑOR CUSPINERA, P. ET AL. (2005). Presentación de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*. En *Nova Tellus* (23), 251–268. México: UNAM.

Traducciones referidas

- ALONSO GAMO, J.M. (2004). *Catulo. Poesías completas*. Guadalajara: AACHE.
- ALVAR EZQUERRA, A. (1993). *Poesía de amor en Roma. Catulo. Tibulo. Ligdamo. Sulpicia. Propertio*. Madrid: Akal.
- BONIFAZ NUÑO, R. (1969). *Catulo. Carmenes*. México: UNAM.
- CABALLERO, M.E. (2010). *Catulo. Carmina Minora*. Córdoba: EDUCC.
- CASÁSUS, J.D. (1905). *Las Poesías de Cayo Valerio Catulo*. México: Ignacio Escalante.
- DE BURGOS, J. (1821). *Las poesías de Horacio. Traducidas en versos castellanos, con notas y observaciones críticas*. Madrid: Imprenta del Collado.

- DOLÇ, M. (1963). *Catulo. Poesías*. Barcelona: Alma Mater.
- GALÁN, L.M. (2008). *Catulo. Poesía Completa*. Buenos Aires: Colihue.
- GONZÁLEZ GALICIA, R. (2002). *Catulo. Catulli Carmina*. Madrid: Babab.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J.A. (2006). *Catulo. Poesías*. Madrid: Cátedra.
- HERRERO LORENTE, V.J. (1967). *Catulo. Poesías*. Madrid: Aguilar.
- MARRÓN, G.A. (2012). *Habeas Corpus. Latín, sexo y traducción*. Bahía Blanca: Vox Senda.
- PÉREZ VEGA, A. (2008). *Poemas de Gayo Valerio Catulo*. Sevilla: Orbis Dictus.
- RAIMONDI, S. (1999). *Catulito. 14 Endecasílabos y el Talo Maricón de Catulo*, Bahía Blanca, Vox Senda.
- (2017). *Catulito. 23 Endecasílabos y el Talo Maricón de Catulo*, Bahía Blanca / Santa Fe: Vox Senda / Neutrinos.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (1988). *Catulo. Poesías*, Madrid: Alianza.
- (2001). *Marcial. Epigramas*, Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ TOBAL, J.M. (1991). *Catulo. Poesía Completa*. Madrid: Hiperión.
- SANHUEZA, L. (2010). *Leseras*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.
- SOLER RUIZ, A. (1993). *Catulo: Poemas. Tibulo: Poemas*. Madrid: Gredos.
- TORRENS BÉJAR, J. (1969). *Obras Poéticas. Catulo y Tibulo*. Barcelona: Iberia.

Marrón, Gabriela Andrea

«Vosotros a la taberna, ustedes al boliche (Catulo, *Carmen* 37)». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 163–176.

Fecha de recepción: 28 · 04 · 17

Fecha de aceptación: 29 · 05 · 17

Espacios legibles: la traducción en los márgenes del canon

Alicia Schniebs*

Roxana Nenadic**

Martín Pozzi***

Universidad de Buenos Aires

Resumen

176 177

En este trabajo presentamos la tarea de traducción de los poemas latinos *Copa* y *Moretum* al español, y mostramos las dificultades y problemáticas con las que nos enfrentamos. Enmarcamos nuestra labor en la idea de que es imprescindible desarrollar traducciones al español de obras no canónicas como una forma de ampliar y actualizar los estudios literarios.

Palabras clave:

· traducción · canon · poesía latina · recursos pedagógicos

Abstract

In this paper we present our translation into Spanish of the Latin poems *Copa* and *Moretum*, and show the difficulties and problems we came upon. We frame our work on the idea that it is essential to develop translations into Spanish of non-canonical works as a way of expanding and updating literary studies.

Key words:

· translation · canon · Latin poetry · pedagogical resources

* Doctora en Letras Clásicas (UBA). Profesora Titular de Lengua y Cultura Latina I–V y Directora del Instituto de Filología Clásica (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Ha dirigido y dirige proyectos de investigación financiados, doctorandos y becarios de posgrado. Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y ha publicado libros, capítulos y artículos sobre la especialidad en el país y en el extranjero.

** Licenciada en Letras y doctoranda (UBA). Jefa de Trabajos Prácticos de Lengua y Cultura Latina I–V de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde se desempeña como investigadora en proyectos de investigación financiados. Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y ha publicado libros, capítulos y artículos sobre la especialidad en el país y en el extranjero.

*** Licenciado en Letras (UBA). Jefe de Trabajos Prácticos de Lengua y Cultura Latina I–V de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde se desempeña como investigador en proyectos de investigación financiados. Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales y ha publicado libros, capítulos de libros y artículos sobre la especialidad en el país y en el extranjero.

I
Qué leer, cómo y para qué. Tres preguntas que, formuladas o no, se cuelan en las elecciones más o menos conscientes que sostienen todo acto de lectura. En nuestro trabajo, como en el de tantos otros equipos de docentes–investigadores, estas elecciones se enmarcan en un panorama delineado por diversos factores.

En primer lugar, las posibilidades que nos brinda nuestro medio académico: gracias a los avances en las comunicaciones, el creciente desarrollo del acceso abierto y la mayor conciencia en la difusión de las investigaciones para un público no experto, también se han ensanchado el rango y la cantidad de textos y materiales críticos disponibles en los centros de investigación, situación impensable apenas quince años atrás. Sin lugar a dudas, esto ha permitido no solo una actualización periódica de los contenidos sino también de los textos, pudiendo contar entonces con buenas ediciones o comentarios de obras casi desconocidas o inexistentes en nuestros espacios de trabajo. Así, con el afianzamiento y el recurso consistente a estas nuevas posibilidades, no hay excusas para no ampliar la selección de los textos que se analizan, enseñan y, en lo que respecta a este artículo, se traducen.

Con todo, y más allá de esta ampliación virtual de contenidos, no podemos dejar de lado las necesidades y obligaciones que supone la pertenencia a un espacio institucional de enseñanza como la universidad. Esto nos lleva a plantearnos infinidad de veces qué textos se deben leer y desde qué abordaje(s) hacerlo. Aquí entran de lleno las eternas discusiones en torno de la literatura canónica, la «importancia» de ciertos textos frente a otros, las consabidas «proyecciones» de la literatura clásica en textos posteriores, etc. No es una decisión fácil ni exenta de problemas, pues en definitiva todo texto tiene algo importante para decir, aunque no siempre sea edificante para una tradición convencional y esencialmente conservadora.

Para equilibrar estos dos factores en apariencia opuestos, nuestras convicciones y creencias nos llevaron, casi sin darnos cuenta, a modificar el proceso de construcción de nuestro corpus de lecturas, problematizando las inclusiones y las prioridades dentro de un sistema de por sí incompleto e incierto. Tenemos en claro que hay autores ineludibles e indispensables para todo aquel que se inicie en la literatura latina, pero también estamos convencidos de que hay una mirada de textos, menos conocidos y de un nivel inferior en apariencia, que tiene mucho para aportar a nuestro conocimiento del campo cultural y de la producción literaria en Roma. Cuando existe tanto al alcance de la mano, creemos, se abre una puerta para ampliar, renovar y, por qué no, cuestionar, lo que se tiene por sabido. De allí que, sin descuidar el estudio y el análisis de los autores consagrados, canónicos y, como antes dijimos, ineludibles para todo estudiante, iniciamos sendos proyectos de investigación dedicados al estudio de dos obras extracanónicas, los *Facta et dicta memorabilia* de Valerio Máximo (una colección de *exempla* escrita bajo el gobierno de Tiberio) y la *Appendix Vergiliana*, antología en la que nos centraremos en estas páginas¹.

A nivel teórico, a partir de ellos concluimos que las renovadas discusiones acerca del canon² evidencian no solo que es imposible pensar en una conformación definitiva del mismo sino también hasta qué punto su coherencia y completitud son efectos de sentido³. Nuestras elecciones, entonces, por mejores motivaciones que tengan, son también, inevitablemente, arbitrarias e incompletas. Por ello, pensamos que un buen modo de abordar estas obras que habíamos escogido era

desarticular las jerarquías intracanónicas y anular la aplicación de juicios estéticos y de valor: no son mejores los textos canónicos por bellos y famosos ni lo son los extracanónicos por olvidados. Optamos por estudiar cada texto en pie de igualdad con el resto de los integrantes del campo literario en Roma, intentando obtener una visión más dinámica. Este abordaje, descentralizado, por así decirlo, nos permitió descubrir la complejidad de obras impensadas, su diálogo con los demás elementos de la serie cultural y los elementos de juicio que aportan en el estudio de distintas problemáticas que habían suscitado el interés del grupo, como la intertextualidad, las combinaciones genéricas, la representación de los agentes sociales y de las relaciones de poder, entre otros.

En el caso particular de la *Copa* y del *Moretum* (los poemas que tradujimos de la *Appendix Vergiliana*) descubrimos, además, que había muy pocas traducciones. Las mismas resultaban obsoletas o extrañas a nuestro medio rioplatense, sobre todo teniendo en cuenta, como veremos más adelante, las complejidades léxicas de ambos poemas. Este descubrimiento se convirtió en un desafío, y así emprendimos la tarea de preparar una traducción adecuada a nuestro medio con la correspondiente introducción y comentario para facilitar la comprensión de textos de por sí descontextualizados y complejos. Tomamos esta tarea como una oportunidad para hacer visibles estas obras menores y para resaltar su estatus dentro de la literatura latina. A su vez, la marginalidad de los protagonistas de ambas obras nos pareció un elemento capaz de enriquecer y problematizar en el lector la concepción de una antigüedad idealizada y cristalizada en ciertos motivos e imágenes bastante convencionales.

Ciertamente, los datos básicos de la *Appendix Vergiliana* ilustran cuán atrayente resulta en el marco de las cuestiones que hemos planteado. Recordemos que se trata de una antología de poemas de metro y género diverso, vinculados por la tradición con la juventud de Virgilio y de autoría dudosa, cuando no considerada anónima. Su fecha de composición oscila entre los primeros años del mantuano y el siglo II d.C. Suele, en general, discutirse sobre el listado de composiciones que la integran, pues los diferentes códices no incluyen los mismos textos. Estamos, pues, frente a una obra estudiada mayormente con intereses y criterios provenientes de la ecdótica y prácticamente ignorada como exponente literario respecto del canon y del resto de la producción virgiliana. Su posible anonimato y su pertenencia a una antología contribuyen a este desinterés pues es una tendencia bastante arraigada en la crítica el tomar como punto de partida para sus análisis sus ideas previas acerca de un autor. A su vez, con frecuencia las compilaciones se consideran meros ejercicios de práctica que, como tales, reiteran o parafrasean de manera irrelevante textos canónicos. En este panorama, si bien nuestro objetivo era claro (examinar la *Appendix* en su calidad de emergente del campo literario latino), esta suerte de lectura en los márgenes nos exigió, en cierta medida, desandar el tic de nuestra formación que consiste en focalizar las explicaciones de un texto a la luz de lo observado en otro⁴.

Por otro lado, y como ya hemos señalado, las obras que escogimos presentan un grado extra de marginalidad. En la *Copa*, en treinta y ocho versos de dísticos elegíacos, leemos en boca de una vieja tabernera extranjera al costado de un camino rural una invitación para que el humilde caminante descanse, beba y se entregue al placer erótico. El *Moretum*, en sus ciento veintidós hexámetros, desarrolla las operaciones manuales realizadas al alba por un menesteroso campesino en su choza junto con su esclava negra para obtener su único alimento: una hogaza de pan

y la pasta de queso y ajo que da nombre al poema. Es decir, los textos trabajan escenas sumamente alejadas de los estándares genéricos establecidos para la poesía elegíaca y hexamétrica. Más aún, ambos se desarrollan mediante la construcción de espacios, habitantes y prácticas tan difíciles de reconstruir como de interpretar en su estilización poética. En este aspecto, nuestras indagaciones pusieron en relieve la erudición y experticia del poeta a la hora de trazar las alusiones intertextuales necesarias para ubicar a sus textos en diálogo con el sistema literario latino y de formular sus propias y exclusivas versiones de situaciones que contravienen el horizonte de expectativas del lector. Asimismo, a esta pericia que observamos se sumó otro rasgo que une estos exponentes extracanónicos con sus «hermanos mayores»: su inocultable mirada romanocéntrica, elitista y masculina.

Estos fundamentos y reflexiones nos ayudaron a dar forma a nuestra tarea de traducción que fue más ardua y problemática de lo que habíamos previsto. Sin lugar a dudas, el apartarnos de muchos automatismos del trabajo con textos en otro idioma y más aún antiguo (donde, de un modo u otro, siempre estamos traduciendo de forma «casera» e instrumental para intentar transmitir contenidos de otra índole que no siempre son tan diáfanos ni tan correspondientes en otra cultura), nos obligó a sopesar una y otra vez nuestras elecciones, discutir múltiples alternativas e investigar aspectos que no eran visibles en superficie. El resultado de este enriquecedor proceso se plasmó en dos publicaciones: *Copa / La tabernera* (2014) y *Moretum: poema pseudovirgiliano* (2016)⁵. A continuación ofrecemos algunas reflexiones sobre los problemas que afrontamos y cómo intentamos resolverlos.

II

1. Individual / grupal

Uno de los pilares de nuestra tarea de traducción fue, sin duda alguna, desarrollar la labor en forma grupal. A lo largo de los años nos sentimos convocados por temas, ejes y marcos teóricos compartidos y desarrollamos nuestras investigaciones dando lugar para que cada miembro del equipo se dedicara al área de su interés. Esto, por un lado, nos formó como críticos metodológicamente afines y, por el otro, nos especializó de manera complementaria. Nos pareció que la manera más lógica de sacar provecho de esta pericia adquirida a nivel individual y grupal era traducir como equipo. La calidad de los textos lo requería, dado que, según explicamos, producían una especie de «vacío contextual», ya fuera por su propia historia o por el modo en que habíamos elegido estudiarlos. Concretamente, optamos por discutir en reuniones periódicas nuestras traducciones individuales para acordar una versión del equipo que diera cuenta de los diversos aspectos que habíamos observado como lectores expertos. Una de las cosas más curiosas que notamos en este proceso fue el grado de injerencia que tenían en nuestras preferencias particulares nuestras propias evaluaciones, dificultades y experiencias como lectores de traducciones. Esta memoria de lectura, junto con el

resto de nuestras competencias, nos permitió adoptar criterios lingüísticos, literarios y también editoriales en lo relativo a la organización y presentación del material.

El trabajo en equipo más allá de funcionar como una especie de contralor de nuestras elecciones y de la propia comprensión de los contenidos posibilitó una manera de trabajar mucho más precisa y enriquecedora —tan solo imaginar que podíamos estar horas discutiendo una sola palabra o la interpretación de un verso problemático. Es preciso tener en cuenta que los textos antiguos tienen problemas de transmisión, por lo que un trabajo sólido comienza con el estudio de las variantes textuales, correcciones y enmiendas sumadas a lo largo de su azaroso recorrido. Estas suelen estar explicadas o justificadas en bibliografía especializada que debimos leer y ponderar para llegar a una solución. Muchas veces, parte de estos problemas se ven complejizados por exhibir características lingüísticas, gramaticales o sintácticas poco habituales, que también hubo que estudiar y analizar. Cuando no dimos con una explicación que nos satisficiera, y amparados en las ediciones más actualizadas, optamos por dejar la variante transmitida por los códices y mantener la indicación convencional de esta situación (las cruces): mantuvimos esta decisión también en la traducción cuando no era posible llegar a un resultado sensato. Mismo procedimiento seguimos con las lagunas.

180 181

reserat clausae +qua pervidet+ ostia clauī (*Moretum*, v.15)
y abre las puertas ...

Otro tanto sucede con aspectos poco frecuentados del mundo clásico tales como las características de las tabernas, las comidas y los alimentos, ciertos enseres domésticos, y múltiples elementos que requirieron extensos rastreos bibliográficos y debates internos aún más extensos, ya que muchas veces las explicaciones de los especialistas contradecían tanto el sentido común como lo formulado por los propios poemas.

Indudablemente todos estos procesos también pueden ser llevados a cabo por una única persona, pero no sólo la tarea es ingente en cuanto a lecturas que llevan a otras lecturas, largas indagaciones y búsquedas bibliográficas de materiales raros y difíciles de encontrar, sino también la propia índole de las decisiones a tomar, múltiples y encadenadas entre sí, requiere toda la eficacia de un grupo consolidado para disminuir el margen de error.

2. Legibilidad

Muchas de nuestras decisiones se basan en el intento de conservar la legibilidad de los textos, en más de un sentido. En principio, ofrecimos una versión bilingüe, que presentaba los textos en páginas enfrentadas, manteniendo la estructura en verso para respetar aunque fuera gráficamente el esquema del texto latino, para facilitar la consulta del lector experto y para incitar la curiosidad del lector interesado, que podía tener cierta ayuda para poder seguir ambas lenguas.

Nuestra búsqueda se concentró en la combinación de lo accesible y lo adecuado al tipo textual que traducíamos. Esto nos llevó a tomar decisiones impensadas, como mantener el «tú» de la segunda persona del singular que aparece en *Copa*.

Aunque como hablantes del español rioplatense la sordidez de su ambiente y de sus personajes nos sugiriera la utilización del voseo, consideramos que el extrañamiento provocado por el contraste entre un discurso bucólico–elegíaco y unas circunstancias prácticamente miserables podían ser perfectamente aludidas por el empleo de «tú» y «vosotros»:

vamos, reposa aquí, cansado, bajo la sombra de los pámpanos
y ciñe tu cabeza pesada con una banda de rosas
mientras arrancas, hermoso, besos de la boca de una tierna joven (*Copa*, vv. 31–33)

Como mencionamos, estas palabras son dirigidas a un viajante muy posiblemente de baja extracción social, e intentan convencerlo de ingresar a un tugurio de mala muerte. El contraste, que quisimos mantener, está construido en torno a la saturación de semas provenientes de la elegía de asunto erótico (corona de rosas, besos, muchacha, el descanso erotizado, etc.) y del *locus amoenus* bucólico (sombra, vides, sueño, etc.). La desestabilización que se produce entre el hipotexto elegíaco bucólico y la realidad presentada en el poema, bien pueden reflejarse también para un hablante rioplatense mediante la apelación a formas verbales peninsulares. Nos pareció que las formas más habituales en nuestro medio le agregaban un tono informal que no estaba presente en el original. Compárese entonces, una posible versión más cercana a nuestro dialecto:

vamos, reposá aquí, cansado, bajo la sombra de los pámpanos
y ceñí tu cabeza pesada con una banda de rosas
mientras arrancás, hermoso, besos de la boca de una tierna joven (*Copa*, vv. 31–33)

Otro principio al que adherimos fuertemente fue el respeto por la sintaxis y el orden de palabras del español, para que la traducción fuera inmediatamente comprensible. En algunos casos aislados mantuvimos la estructura de la frase o algún fenómeno lingüístico inusitado porque su rareza, sin obstaculizar el sentido, consistía en un aspecto digno de comentar, tal como la curiosa forma de las enumeraciones en la *Copa*:

Hay jardines y refugios, jarras, rosa, flauta, cuerdas

Sunt topia et calibae, cyathi, rosa, tibia, chordae (v. 7)

Lamentablemente hay estructuras, habituales en la poesía y que se sirven del orden libre de constituyentes que tiene el latín, que no se pueden trasladar literalmente por implicar una violencia a la inteligibilidad del texto. Así, no nos quedó más alternativa que deshacer el quiasmo

et strepitans rauco murmure riuus aquae (*Copa*, v. 12)

donde el sintagma «strepitans riuus» encierra a la frase «rauco murmure», pero que debimos traducir por «un arroyo que resuena con el murmullo ronco del agua». De haber mantenido el correcto aunque inusitado «un arroyo que con el murmullo ronco del agua resuena», hubiéramos mantenido la figura pero generando

una especie de remedo poético afectado en nuestra lengua. Rara vez se pueden trasladar con precisión las aliteraciones, otro recurso frecuente en la poesía latina:

Vix umquam urbani comitatus merce macelli (*Moretum*, v. 81)

que elegimos traducir por «raramente acompañado alguna vez de mercancía de la feria citadina», sin poder reproducir el juego fónico de las sonidos /k/ y /m/.

Otro criterio que discutimos largamente fue hasta qué punto era aceptable trasladar al español ciertos ítems léxicos fundamentales, específicamente los nombres parlantes de los protagonistas y la pasta alimenticia denominada *moretum* en latín. En este último caso, decidimos que lo apropiado era mantener la palabra en su lengua original, pues no contamos en la actualidad con un término realmente equivalente del proceso y del resultado culinario. Por otra parte, la solución propuesta en otras versiones, *almodrote*, resultaba inusitada para nuestro español rioplatense. Decidimos aquí que el comentario complementara a la traducción explicando lo necesario. Algo similar ocurrió con el nombre de la tabernera, *Surisca*, y, en el *moretum* del campesino, *Simulus* y su criada *Scybale*, que significan literalmente «siria», «chatito» y «excremento». Consideramos que llamar «Siria» a la mujer implicaba una decisión extrema que daba por sentada una ortografía improbable para nosotros (nos referimos al empleo de la mayúscula que no se utilizaba en los manuscritos). Por el contrario, rescatar el valor del gentilicio traduciendo sencillamente «siria» nos permitía retomar en el comentario el dato étnico para incorporarlo a la serie de atributos descriptores de este sujeto marginal. En *Moretum*, a su vez, transliteramos *Simulus* —Símulo—, ya que el diminutivo «chatito», «ñatito» reducía de algún modo el sistema de connotaciones del original. Mucho más todavía en el caso de la criada «excremento», que se basa en la proximidad fónica con un término griego, y que un lector bilingüe fácilmente hubiera decodificado. Haber utilizado «la criada Excremento» hubiera dado un matiz explícito a un contenido sugerido. Siguiendo la mecánica expresada anteriormente, reservamos para el comentario la contribución del nombre a la caracterización general de los personajes.

Tal como señalamos al inicio del trabajo al mencionar nuestro extrañamiento respecto de los elementos y prácticas incluidas en estos textos, muchas veces se conjugaron la dificultad de comprender con claridad el referente de un ítem en particular y la selección de un vocablo que lo tradujera. Como ejemplo citamos el sustantivo *calyba* que figura en el verso 7 de *Copa*. Encontramos que el término designaba construcciones desmontables que solían armarse al aire libre, sobre todo en espacios verdes intervenidos por la mano del hombre, lo cual permitió aclarar el sentido del verso pero no facilitó la selección del «término perfecto» —traducir «gazebo» hubiera sido anacrónico. Nos decidimos por una palabra neutra como «refugio», cuya especificidad trabajamos en el comentario. Más complejo aun fue buscar un sucedáneo para un término poco atestiguado y derivado del anterior, *calybita* (v. 25), dado que tampoco la solución anterior era conducente: «refugiado» tiene una connotación muy diferente, si bien etimológicamente sí podía comprenderse. Optamos por utilizar la paráfrasis «huésped de estos refugios» por parecernos la forma más adecuada de conservar la vinculación con *calyba* sin agregar matices propios de una traducción más literal. Por el contrario, en otros casos, optamos por una versión más genérica, cuando el contexto permitía la inferencia

y se podía evitar una paráfrasis innecesaria o que saturaría la versión. Tal es el caso, por ejemplo, del sustantivo *carnaria* en *Moretum* v. 55 («non illi suspensa focum carnaria iuxta») que optamos por traducir por «no tenía él ganchos suspendidos junto al brasero». Si bien estos *carnaria* son ganchos específicos para colgar las postas de carne, nos pareció innecesario agregar esta especificación.

3. Los receptores

Uno de los puntos de mayor impacto en nuestra reflexión fue el intento de determinar el receptor probable de nuestra traducción y comentario. Nuestra larga experiencia como docentes nos permite concluir que no existen casi elementos que puedan darse por conocidos. Y cada generación es distinta a la anterior en intereses, saberes e inquietudes. Los cambios curriculares también han modificado el rango de conocimientos y la heterogeneidad que hoy implica la expresión «cultura general». La vieja presunción de un «lector culto», entendiéndolo por este a un ser más o menos informado de los rasgos generales del mundo antiguo, los héroes homéricos, los principales autores, los rudimentos de la mitología clásica, una línea de tiempo esquemática pero suficiente como para poder ubicar ciertos hitos esenciales, ya hace tiempo que no puede sostenerse. Esto nos llevó a cuestionarnos cada afirmación y cada saber implícito presente en los textos y proveer, cuando lo consideramos necesario, notas explicativas en el comentario. Por citar algunos, los dioses mencionados en ambos poemas (Ceres, Vesta, Príapo, Vulcano, etc.), las plantas y vegetales poco conocidos, los instrumentos musicales, la vestimenta y demás aspectos contextuales del espacio y la historia de Roma.

Pero no todas son carencias en este nuevo lector que se perfila: es un lector que demanda también otras inquietudes en los textos, que no los sacraliza y es mucho más sensible a planteos de índole teórica y literaria. En este sentido hemos destinado no solo en el estudio preliminar sino también en el comentario un espacio mayoritario a señalar y problematizar este tipo de cuestiones. Hemos sido particularmente conscientes de los problemas vinculados con los géneros discursivos, la intertextualidad, las formaciones ideológicas, las estructuras de poder y otros aspectos que han ingresado a la agenda crítica en las últimas décadas. Confiamos así en poder brindar una experiencia de lectura enriquecedora que integre la mayor cantidad de niveles de sentido posibles.

III

Como va de suyo, más allá de tener la certeza de haber trabajado a conciencia y con honestidad, no somos nosotros los indicados para aseverar que estos productos constituyen efectivamente el aporte que pretendimos ofrecer. Pero lo que sí estamos en condiciones de afirmar es el aporte que esta experiencia proveyó y provee a nuestro quehacer como docentes-investigadores. En efecto, encarar una traducción de este tipo, pensada para un público amplio que incluye a estudiantes y especialistas, pero también los trasciende, implicó una suerte de retroalimentación entre la investigación y la docencia. Esto nos llevó a un replanteo no solo de los métodos críticos y de lectura sino del modo como encaramos y renovamos los contenidos, las estrategias y la difusión de nuestra labor de estudiosos y docentes de un universo cultural sobre el que todavía queda mucho por decir y por pensar. Así, por un lado, reformulamos nuestros programas y clases del grado y del posgrado incorporando nuevos textos y nuevos paradigmas. Por el otro, dentro del ámbito de nuestra facultad pero fuera del marco curricular, formamos talleres de traducción y comentario de textos clásicos en lengua latina con vistas a capacitar a nuestros graduados en algo que la carrera no enseña. Nos gustaría que aumenten y se afiancen estas experiencias de traducción y comentario para favorecer que un público cada vez más heterogéneo y diverso se acerque a aspectos novedosos del mundo antiguo.

Notas

¹ Proyectos «Discurso, memoria y saber en Valerio Máximo» (UBACYT 20020100100065, 2011–2014) y «El campo literario en Roma: el caso de la Appendix Vergiliana» (PICT 2008–1900, 2010–2014), ambos dirigidos por la Dra. Alicia Schniebs y radicados en el Instituto de Filología Clásica (UBA).

² Un excelente resumen del estado de la cuestión en Anderson y Zanetti (2000: 341–346).

³ En este punto seguimos las distinciones de Fowler (1979: 98–99).

⁴ Aquí son útiles las reflexiones de Martín Puente (2012) sobre la compleja relación entre la labor filológica y la atribución autoral.

⁵ Pseudo-Virgilio (2014) *Copa / La tabernera: poema pseudovirgiliano*. Edición bilingüe con estudio preliminar y comentario por A. Schniebs, R. Nenadic, J. Palacios, M. Pozzi, V. Diez y G. Daujotas. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. (Disponible en acceso abierto en: <http://ifc.institutos.filo.uba.ar/sites/ifc.institutos.filo.uba.ar/files/Copa%20-%20La%20tabernera.pdf>) y Pseudo-Virgilio (2016) *Moretum: poema pseudovirgiliano*. Edición bilingüe con estudio preliminar y comentario por A. Schniebs, R. Nenadic, J. Palacios, M. Pozzi, V. Diez, G. Daujotas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires (disponible en acceso abierto en: <http://ifc.institutos.filo.uba.ar/sites/ifc.institutos.filo.uba.ar/files/Moretum%20poema%20pseudovirgiliano.pdf>).

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, E. y ZANETTI, G. (2000). Comparative Semantic Approaches to the Idea of Literary Canon. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (58.4) 341–360. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing.
- FOWLER, A. (1979). Genre and the Literary Canon. *New Literary History*, (11.1) 97–119. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- MARTÍN PUENTE, C. (2012). Tratamiento de obras anónimas y de dudosa autoría en la Filología Latina. En Martínez, J. (coord.) *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria* (pp. 213–226). Madrid: Ediciones Clásicas.

Schniebs, Alicia

Nenadic, Roxana

Pozzi, Martín

«Espacios legibles: la traducción en los márgenes del canon». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 177–186.

Fecha de recepción: 28 · 04 · 17

Fecha de aceptación: 26 · 05 · 17

Cinco,

escenas de la vida académica

(Homenaje a Antonio Di Benedetto

[1922–1986])

El mono en el remolino. Apuntes sobre *Zama* de Lucrecia Martel

Selva Almada*

No recuerdo quién me regaló *Zama*, en la edición de Adriana Hidalgo, a principios de los dos mil. Sé que no compré el libro. Sé que entonces lo empecé una vez, dos, tal vez tres veces y lo abandoné. Ahora no puedo entender cómo es que se abandona una novela con uno de los comienzos más hermosos de la literatura:

188 189

Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría.

Llegué hasta el muelle viejo, esa construcción inexplicable, puesto que la ciudad y su puerto siempre estuvieron donde están, un cuarto de legua arriba.

Entreverada entre sus palos, se maneja la porción de agua del río que entre ellos recae. Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos. Ahí estábamos, por irnos y no.

Sé que después se la presté a un amigo, que él la leyó, me la devolvió y me dijo: ¿cómo que no la leíste? Entre burlón y asombrado. Sé que después volví a empezarla por tercera o por cuarta vez. Y no la solté.

¿Dónde estaba ese mono muerto antes? ¿Dónde ese remolino que no supe ver en los primeros intentos?

El año pasado recibí un correo de los productores de *Zama*, la película que Lucrecia Martel empezaría a rodar por esas semanas, invitándome a pasar unos días en el rodaje y a escribir una crónica a partir de esa experiencia.

No había leído *Zama* desde la primera vez, hacía más de diez años, pero el recuerdo del impacto que me había producido estaba ahí, intacto. Sabía que era una de las mejores novelas que había leído, que para muchos es la mejor novela argentina; y sabía que Lucrecia Martel es la directora argentina que más admiro. Así que acepté la invitación con las limitaciones de tiempo que tenía: mis talleres en Buenos Aires, un seminario en Ushuaia y un viaje a un festival en Gijón. Estos compromisos, asumidos mucho antes de que llegara la invitación de la productora, restringían mis días en el rodaje a unos pocos en cada locación. Sin embargo, la amplitud de la convocatoria —ir y después escribir lo que se me ocurriera— lo tornaba un proyecto posible.

* Selva Almada (*Entre Ríos*, 5 de abril de 1973) es escritora y ha incursionado en poesía, cuento y novela.

Apenas dije que sí, volví a mi casa y busqué la novela. Me pasa a menudo que con el paso del tiempo pierdo un poco el registro de las tramas... ¿de qué trataba esta novela? aún de mis favoritas. Recordaba a grandes rasgos el derrotero de *Zama*, ese personaje preso de la espera. Pero al fin y al cabo las anécdotas que cuentan los libros, incluso los mejores libros que he leído, me importan poco. Me importa sí, mucho, todo, la impresión profunda que deja en mí esa lectura. Y eso estaba en alguna parte de mi cerebro, tan vívido, como si ayer hubiese terminado *Zama*. Apenas empecé la relectura, eso apareció de inmediato, como esos olores de la infancia que volvemos a sentir de repente, al doblar una esquina.

Antonio Di Benedetto escribió *Zama* en poco tiempo, cuando tenía 33 años, en 1956, hace 60 años. Así lo cuenta en una entrevista de 1971:

Escribí *Zama* en menos de un mes, durante un período de licencia de mi trabajo, en el que me encerré en una casa vacía. Los dieciocho días de licencia pasaron demasiado pronto y concluí la novela ya reincorporado a mi tarea habitual. La prisa me impuso un estilo urgente, breve, de frases cortas, muy condensado, aunque afortunadamente (y contra mis temores) adecuado al vértigo de las peripecias de don Diego.

Si la novela fue escrita con suma rapidez, no ocurrió lo mismo con los dos proyectos para llevarla al cine.

Mucho antes de Lucrecia Martel, Nicolás Sarquís intentó filmar *Zama*. En una entrevista que le hizo Jimena Néspolo, en el año 1996 y que nunca fue publicada, Sarquís le cuenta que llegó a la novela en los años setenta. Nunca antes había oído hablar de Di Benedetto. Luego, por Saer, se entera que es un escritor mendocino y que trabaja en el diario Los Andes. Entonces decide ir a conocerlo:

Lo fui a buscar a la redacción, lo ubiqué previamente por teléfono, y él me invitó a un restorán chino que había en Mendoza. Tuvimos una larga, extendida charla de sobremesa, y luego me fue acompañando al hotel donde yo paraba, fuimos caminando y seguimos charlando, más que de cine, de literatura. Fui con la idea de proponerle hacer una película sobre *Zama*, le gustó mucho la idea, algo conocía de mí. Me quedé varios días más y seguimos charlando, de ahí nació una amistad entrañable.

Su adaptación de *Zama* tiene varias etapas. Conversa mucho de la novela con Saer, con Haroldo Conti y con Roa Bastos. Cuando escribe un primer tratamiento se lo da a leer a Di Benedetto, al escritor le gusta, pero declina la invitación a escribir juntos el guion. En una carpeta fechada en 1984, Sarquís elabora una sinopsis y expone los fundamentos que lo llevan al proyecto de filmar *Zama*. En el punto 2 dice:

Si he tomado a *Zama* como base de mi película no ha sido sólo respondiendo a una larga obsesión, sino porque la novela de Antonio Di Benedetto me ha sumergido desde su primera lectura en la problemática del hombre actual. Inmaduro, desesperado y confuso...

En cierto modo, Lucrecia Martel coincide con esta lectura cuando sostiene que «*Zama* no nos dice nada sobre el pasado, aunque suceda en el siglo XVIII, sino sobre el presente más absoluto de la existencia humana».

Más adelante, en el punto 3, Sarquís dice:

... el film, como la novela que le da origen, se propone rehuir el simple relato del pasado; no se limitará a la mitificación de un personaje central ni al mero ropaje ambiental de una época determinada. Don Diego de *Zama* no está ubicado en el pasado con la finalidad de pintar una época, sino de crear una especie de recinto poético, una atmósfera particular para hacer más comprensible la situación espiritual del personaje.

Y finaliza los textos de esta carpeta destinada a buscar fondos para su película diciendo: «*Zama* es un personaje universal, pero, sobre todo, un ser triturado por la desmesura trágica de un continente: Latinoamérica».

El proyecto cinematográfico de Sarquís llevaba como título *Zama (Espera en medio de la tierra)* y empezó a rodarse en 1984, dos años antes de la muerte de Antonio Di Benedetto. El rodaje se realizó en Paraguay y duró apenas dos semanas. Paraguay todavía estaba gobernada por el dictador Alfredo Stroessner y Sarquís cuenta que los servicios secretos le hicieron la vida imposible hasta que decidió suspender el rodaje y volver a la Argentina. Con motivo de los 500 años del descubrimiento de América, en 1992, intentó buscar apoyo económico para retomar el proyecto, pero la búsqueda no prosperó.

190 191

Como una metáfora de la novela, la película quedó estancada, girando eternamente en el remolino, igual que el mono muerto, y nunca terminó de filmarse.

A Lucrecia Martel su proyecto de llevar *Zama* al cine le está llevando también varios años y todavía habrá que esperar unos meses para poder verla terminada.

En una entrevista al diario Clarín cuenta cómo llegó a la novela:

Me habían regalado el libro en 2005, y no lo había leído. Yo estaba haciendo una experiencia extrema, subir con un barquito por el Paraná, y me llevé todos los libros que tenían que ver con eso, con circunstancias extremas, y el libro te pone en un estado de espíritu alterado. Se combinaron las cosas y quedé prendida. Pero lo cierto es que, como es la novela, lo más estúpido era hacer un filme sobre una novela extraordinaria. «No, estás loca, amiga», me decía. Y aquí estoy... (...) no siento que *Zama* sea una película de época. Salir de tu tiempo para adelante o para atrás es salirte de tu época. Con la novela, Di Benedetto hizo que esa transgresión probablemente sea de las cosas que más enriquecieron nuestra cultura. La libertad con que narró esa época. Las cosas que creó fueron invenciones propias. Eso es muy atractivo, y hemos tomado esa libertad.

Desde el rodaje, el año pasado, a hoy en que la película está en etapa de pos producción, Martel casi no ha dado entrevistas y si las dio evitó hablar de *Zama*. Sus productores de Rei Cine sí hablaron con la revista Haciendo Cine y contaron cómo es hacer una película monumental con una de las directoras más prestigiosas de América Latina:

Desde el comienzo somos conscientes de los riesgos del género, especialmente tratándose de esta época en particular. Pero la novela no está pendiente de la exactitud histórica, y ese es un concepto que Lucrecia ha trabajado mucho. El universo de *Zama* incluye pueblos de los que no conocemos más que lo que algunos exploradores europeos han registrado; sus lenguas, sus objetos, sus costumbres se han perdido. La misma suerte han corrido los oficios, los animales, las grandes contradicciones de la burocracia en América. Al hablar de la puesta en escena, Lucrecia quería correrse del imaginario típico de las películas de época; los planos de establecimiento, los mercados, la iluminación con velas. Evitar lo solemne y trabajar, en cambio, con una distancia paródica. La posibilidad de una película así fue lo que más nos sedujo como productores. Es por eso que nos gusta hablar de *Zama* como una película de ciencia ficción, y este fue uno

de los principales elementos que utilizamos para sortear la dificultad del género a la hora de desarrollar el proyecto. (...) Una de las primeras cosas que pensamos cuando conocimos a Lucrecia fue que *Zama* era una novela muy difícil de adaptar, dado que lo esencial tiene lugar en la introspección del personaje principal. Así que nos acercamos a aquel primer material con especial curiosidad. Nos sorprendió su efectividad. En el guion la esencia se desplazaba hacia el mundo que habita el personaje, invadiéndolo, como si todo se tratase de un discurso indirecto libre. El resultado era sumamente visual, e irradiaba un universo tan peculiar y específico que, como productores, nos motivó muchísimo. Dos años de trabajo después, tras una investigación exhaustiva, fue apareciendo la versión final del texto, que propone un ritmo más sostenido que la novela, sin morosidades contemplativas pero aún en el contexto de una temática existencial.

Luego de la invitación de los productores viajé a Formosa, la primera locación de la película. Nunca antes había estado en un set de filmación. Y seguramente pocos han estado en uno tan particular como este. Había llovido varios días seguidos y el lugar se había convertido literalmente en un pantano. Había que entrar arriba de un acoplado tirado por un tractor, desde la ruta hasta unos cien metros del set, y después caminar por un barro chirle, pegajoso y con olor a podrido, mientras te hundías casi hasta la rodilla, las botas de goma se pegaban al fondo pantanoso y sólo se escuchaba el ruido a sopapa que hacían al despegarse. Estuve tres días allí. Un par de semanas después fui a Empedrado, Corrientes. Segunda locación. El set en una playa con el fondo impresionante de las barrancas tan particulares de Empedrado. También llovía todo el tiempo.

Después el rodaje se trasladó a Buenos Aires, en las cercanías del Mercado Central, en una casona histórica, el casco de una estancia que se usa para filmar películas, publicidades y producciones de fotos. Las últimas dos semanas fueron en Chascomús.

Empezar este libro no me resultó sencillo ni me está resultando fácil cerrarlo. La primera pregunta era ¿qué tipo de libro quería hacer? Por supuesto no sería un diario de filmación, pero entonces ¿qué sería? ¿Una colección de anécdotas del rodaje? ¿Una serie de entrevistas a los actores, actrices, técnicos y demás colaboradores de la película? ¿Una charla con Lucrecia Martel? Finalmente y después de darle muchas vueltas al asunto decidí que no sería nada de eso y, al mismo tiempo, sería algo de todo eso. Crónicas breves, impresiones personales del rodaje, pero narrados con un narrador en tercera persona. Entrevistas convertidas en monólogos. El primer día que estuve en el rodaje, sentía que mientras todos iban y venían, mientras cada uno tenía un rol en ese sitio, la única que solamente estaba allí para mirar era yo. Me sentí tremendamente inútil e incómoda, quería desaparecer bajo el sol abrasador de Formosa. Así que eso decidí hacer en este libro: desaparecer, no hay una cronista que sea Selva Almada ni un personaje de cronista inventado por su autora, Selva Almada. Hay un observador, un narrador omnisciente, una suerte de medium entre el paisaje, las personas que trabajaron en esa película, y los lectores que a su vez serán, antes o después, espectadores de esa película.

De algo que no tuve dudas nunca fue del título que tendrá este libro: *El mono en el remolino*.

Almada, Selva

«El mono en el remolino. Apuntes sobre *Zama* de Lucrecia Martel». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 189–192.

Fecha de recepción: 14 · 03 · 17

Fecha de aceptación: 01 · 05 · 17

Zama, la tragicomedia americana

Rafael Arce*

CONICET – Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Este trabajo propone una lectura de la novela *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto. La obra de este autor ha sido leída en general como manifestación literaria de una negatividad propia del existencialismo. Tratando de superar esta negatividad, la lectura propone pensar a *Zama* en relación con el humor y el grotesco. La expresión de lo tragicómico podría proporcionar una nueva clave de lectura tanto de *Zama* como de la obra narrativa de Di Benedetto. 192 193

Palabras clave:

· humor · grotesco · negatividad · Di Benedetto

Abstract

This paper proposes the reading of the novel *Zama* (1956) by Antonio Di Benedetto. Di Benedetto's work has generally been read as a literary manifestation of existentialism's own negativity. *Zama* is proposed to be thought in connection with humor and the grotesque in order to try to overcome this negativity. The expression of the tragicomic could provide a new key to reading both *Zama* and the narrative work of Di Benedetto.

Key words:

· humor · dissonance · grotesque · Di Benedetto · negativity

* Investigador Asistente del CONICET. Doctor en Letras. Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura Argentina en la Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL (Santa Fe). Autor de Juan José Saer: la felicidad de la novela.

*Por eso en tu total fracaso de vivir
ni el tiro del final te va a salir.*

«Desencuentro»

ANÍBAL TROILO Y CÁTULO CASTILLO

El ejercicio de la espera

La espera es una figura paradójica. *El que espera, desespera* dice el proverbio. Es decir: *El que espera, des-espera*: el que espera no puede esperar o, también, solamente espera el desesperado. En la esencia de la espera está su propia negación: espera *de verdad* quien no puede esperar. Es como el olvido: es imposible realizarlo, *solo olvida quien olvida olvidar*. O como la inminencia: solo es en cuanto no se produce o, mejor, es inminencia precisamente porque no se produce. Espera, inminencia y olvido se anudan en *Zama*, espacializan su tiempo y orquestan sus tres movimientos. Quien nada puede hacer, espera, y no tiene más remedio que volver esa inacción un ejercicio.

Puede decirse también que no hay sujeto de la espera (ni del olvido ni de la inminencia). Se dirá, entonces, que la subjetividad *padece la espera*. En efecto: *Zama* es la pasión de la espera. En el final de la novela, cuando cree que va a morir, Diego de Zama se pregunta si todavía espera algo. Y le parece que sí. La espera es aquello de lo que no puede emanciparse. Los personajes de Di Benedetto son todos víctimas de la misma pasión: encontrar, cada vez, aquello de lo que huyen, dar con eso en esa misma huida. La espera es lo mismo que el ruido en *El silenciero* o la muerte en *Los suicidas*: la experiencia de que el intento de apartamiento no hace más que empeorar las cosas. Como el que cae en arenas movedizas: si se mueve, se hunde más. *Zama*, cada vez, quiere sustraerse a la espera o, por lo menos, distraerse. El adulterio, la paternidad, la gesta militar: ensayos desesperados que lo arranquen de ahí donde no puede estar ni no estar. En efecto, la espera, como paradoja, tiene la forma de la doble imposibilidad: no podemos esperar y no podemos no esperar.

No es casual que la novela se sitúe en la última década del siglo XVIII: poco antes de las revoluciones de independencia, lejos de la gesta asesina de la conquista, América transcurre en un compás de espera, en un tiempo de procrastinación y de aplazamiento. Un tiempo de olvido y de inminencia, es decir, un tiempo *sagrado*: en este vaivén se halla el protagonista, como el mono muerto flotando en el río al comienzo, suspendido entre el olvido, el abandono, de su propio pasado, y la inminencia del desastre, el desmembramiento, la agonía. No es casual, tampoco, que la novela transcurra en Asunción: Paraguay como la contradicción latinoamericana, la nación marginada por la propia América, la vergüenza histórica que comparte Argentina con sus aliados en la guerra que puso fin a sus aspiraciones de potencia. Es, entonces, un espacio problemático, que no se opone americanamente a lo europeo sino que más bien figura la misma contradicción americana, su pasado violento fratricida.

Desde el punto de vista de la acción (es decir, del proyecto, del tiempo *profano*, de la lógica utilitaria), la espera está mal connotada: no hay que esperar, hay que ir por lo que se quiere. La espera es inacción. Pero solo es así porque se considera la inacción desde el punto de vista de su positivo, como algo determinado por la

negación. Sin embargo, en *Zama* la espera es originaria: trabaja, obra o, mejor, *desobra*. ¿Qué espera Zama? Respuesta realista: el traslado o el nombramiento que lo jerarquicen en sus funciones y lo lleven cerca de sus seres queridos. Pero no es seguro que Zama desee estar con su esposa, con su familia, en su hogar. Lo que quiere Zama en cada uno de los tres movimientos es instantáneo, primitivo, animal: terminar con su castidad, sustraerse a la indigencia, matar o morir.

En este sentido, todo fracaso, el amoroso, el social, el económico, el militar, es por lo menos dudoso: como si cada vez que Zama fracasara, se actualizara, en verdad, una renuncia previa a actuar sobre las cosas. El fracaso, motivo narrativo, es cada vez puesto en entredicho por una experiencia del tiempo que sería la del pretérito compuesto: Zama, una y otra vez, *ya ha renunciado* a lo que aparecía, en el horizonte temporal de la historia, como tarea a ser realizada y como objetivo a ser perseguido: Algo en mí, en mi interior, anulaba las perspectivas exteriores. Yo veía todo ordenado, posible, realizado o realizable. Sin embargo, era como si yo, yo mismo, pudiera generar el fracaso (Di Benedetto, 1956: 91).

194 195

En realidad, la pregunta está mal planteada. Habría que decir más bien: ¿qué es para Zama la espera? Pues bien, la espera es para Zama la posibilidad de emanciparse de su voluntad, la entrega de la iniciativa al destino. De otro modo, no se explica que arruine, cada vez, las pocas posibilidades que se le presentan para obtener el famoso traslado y ascenso. La espera sustrae el ejercicio, por igual, a la positividad de la acción constructiva y a la negatividad de la inacción destructiva. El verdadero protagonista de la novela sería el mundo que, una y otra vez, desconoce, sin acción y sin reacción, la voluntad de Zama. Y la historia de la novela sería la conciencia de esa afirmación de impotencia.

El sinsentido del mundo

En la tradición inglesa, el absurdo literario tiene dos modelos: el «realista», sometido a premisas lógicas (Lewis Carroll) y el no realista, que obedece solo a reglas poéticas (Edward Lear). En la tradición francesa, el absurdo es por lo menos un siglo más tardío (los franceses son más racionalistas que los ingleses, o lo son menos, porque el absurdo solo puede ser la última fase de una cultura hiperracionalizada). Al contrario del inglés, frívolo y juguetón, el absurdo francés cae bajo la gravedad del existencialismo. De ahí lo toma Di Benedetto, quizás por una fatalidad histórica, pero su reapropiación, lacónica y adusta, con un pudor borgiano que bien podríamos llamar «inglés» (o con un pudor inglés que bien podríamos llamar «borgiano»), lo libera de ese esqueleto disecado que es el existencialismo en la década del cincuenta. No obstante, adopta su forma (no tiene otra a mano). Pero la destilación del minimalismo dibenedettiano hace su absurdo más inglés que francés: el *nonsense*.

La falta de sentido del mundo puede tener, por lo menos, dos constataciones distintas. La primera: lúcida, filosófica, racional. La segunda: ingenua, infantil, animal. El existencialismo llama *absurdo* a la constatación inteligente, pensante, de la falta de sentido del mundo. El *nonsense* es, por el contrario, esa constatación

pero sin su lucidez, sin filosofía y, por lo tanto, y dicho en términos de Robbe-Grillet, sin recuperación de la distancia (Robbe-Grillet, 1961). El absurdo sigue siendo un sentido, el sentido de la falta de sentido. La impasibilidad del mundo, su carácter refractario, su materialidad muda, siguen siendo recuperados por la razón, que lo aprehende como falto de razón. La experiencia de los relatos de Di Benedetto es otra: una constatación que no se constata, una evidencia falta de evidencias (es decir, una evidencia que no puede sancionarse por el camino del logos). El sinsentido afirmado, un sinsentido que no se deja determinar como término negativo: la evidencia de una exterioridad que no se deja violentar por categorías (ni siquiera categorías que después sean negadas), una evidencia infantil o animal. De ahí la predominancia de las bestias y de los niños en este universo.

Importamos de Europa la lucidez de una conciencia en crisis que, para angustiarse, debía seguir afirmándose. También lo dice Robbe-Grillet: la moderna ruptura del pacto metafísico trastoca la conciencia trascendental en conciencia trágica, pero deja intactos los términos del planteamiento. Ernesto Sabato fue el emisario de esta importación tan grave. La anécdota es conocida: viaja a Mendoza a dictar una conferencia sobre Flaubert y Di Benedetto va a escucharlo. Ya entonces, Sabato no puede nombrar a Robbe-Grillet sin enervarse. Con la bandera del humanismo, afirma que no se puede escribir un relato sin personajes y, por lo tanto, que la humanidad es intrínseca a la narración. Di Benedetto le responde con un breve cuento, que le manda poco después por correo: una historia protagonizada solo por objetos. La respuesta es una provocación. Se le han hecho muchas objeciones a este relato supuestamente a-humano, pero se deja escapar lo esencial del gesto humorístico y, sobre todo, antimetafísico. Di Benedetto ya sabía que había que ir más allá del humanismo y que la angustia era un lujo europeo, burgués, un anacronismo en una América Latina que todavía estaba (y está) por hacerse.

Humor y melancolía

Se podría proponer el siguiente principio: *lo cómico es a la tristeza lo que el humor a la melancolía*. Lo cómico, lo triste, buscan el efecto: la risa, las lágrimas. El humor, la melancolía, suspenden el efecto. Lo cómico y lo triste son un medio para un fin, son trascendentes. La melancolía y el humor son medios sin fin, son inmanentes. Zama se repliega en su melancolía o su melancolía es ese mismo repliegue; el humor es equívoco, porque puede alojar lo grave, lo serio. El humor, extrañamente, puede no hacer reír o, por lo menos, hacernos avergonzar de nuestra risa. La melancolía, por su parte, puede dar placer y no está reñida, de ningún modo, con el goce.

Solo la melancolía trae a Zama la imagen de su esposa. Esa imagen es placentera. Pero, justamente, la melancolía es consecuencia de la distancia (espacial y temporal). Zama conserva con prudencia la distancia con toda clase de pequeños auto-boicots. De este modo, puede gozar impunemente de su melancolía: el pasado épico, el hogar lejano, la patria perdida.

Por supuesto, el mundo de Di Benedetto es melancólico. Pero también es risible, ridículo, irrisorio. Paradójico, porque su tragedia implica un humor contradicto-

rio, que no excluye el dolor. He aquí una sutil relación con Borges: este humor melancólico, esta consideración anti–metafísica del universo, esta afirmación, indiferente, de su inmanencia.

A menudo, lo cómico es un efecto de lo irónico o, también, la ironía es el último avatar de lo cómico, porque también ella es el tramo final de un pensamiento y una literatura modernos, que han perdido la ingenuidad, que no pueden dejar de iluminarlo todo con su claridad. El humor es lo contrario de la ironía. El narrador ironista es un sujeto lúcido, siempre colocado en un lugar superior respecto de sus enunciados. El humorista, en cambio, se confunde con el objeto de su humor, se vuelve él mismo objeto de lo irrisorio. No mantiene la distancia, sino que se expone al ridículo, a la abyección, a la risa de los otros.

Zama disfraza de noble lo que es burdamente material:

Si admito mi disposición pasional, en nada he de permitirme estímulos ideados o buscados (Di Benedetto, 14).

Mujer lunar, me dije, por conferirle embrujo al trance; pero otro era el estremecimiento que mandaba en mis sentidos (27).

...dispensé ocasionales lapsos imaginativos a su cuerpo... (30)

Como lo admite al comienzo de la novela, en ocasión de la visita del capitán Indalecio y de su hijo: lo que más sufre Zama con la espera es la abstinencia sexual.

Supongamos que alguien tropieza en la calle. Es una situación que da risa; a todos, *menos al que se tropieza*. Zama está llena de situaciones así, pero como las narra su protagonista, es difícil reírse. Podríamos hacerlo, quizás, si no fuera él quien contara la historia. En la primera parte, se vanagloria de que solo desea mujeres blancas y españolas, pero todo el mundo sabe que tiene una esposa americana. Por orgullo, se niega, una y otra vez, a ir al prostíbulo de mulatas, a pesar de que la abstinencia lo consume.

Hay una fábula de Esopo en la que una garza, hambrienta, pero desdeñosa y altiva, va despreciando posibles alimentos a lo largo de su paseo: animales que, conforme aparecen, van jerarquizándose en esplendor e importancia, como si el banquete creciera en nivel; pero la orgullosa garza no los considera dignos comestibles. Finalmente, muerta de hambre, se come lo primero que se le cruza por el camino, un insignificante caracol.

Después de ejercer una y otra vez, socialmente, su altivez, Zama termina con una mulata pobre que vende verduras en la feria, en la oscuridad de un edificio en ruinas, después de matar un perro, la única vez que usa su famosa espada: una especie de parodia de la muerte del dragón y el rescate de la princesa. Y piensa, como la garza, en la cantidad de veces que rechazó ir al prostíbulo.

Aunque se cree un seductor, sus hazañas no terminan ahí: después de que Luciana le diga, antes de partir para siempre, que se le habría entregado si se lo hubiera pedido, en la segunda parte se enreda con una solterona esperpéntica. Para poder hacerle el amor, tiene que apagar la luz. Después, como un personaje digno de Arlt, le espeta: «Necesito plata». La escena es, en efecto, arltiana, en esa especie de mansión de fantasmas donde transcurre el entreacto o segunda parte, el tiempo del aplazamiento.

Hay otras escenas humorísticas, como cuando, ante la ofensa del posadero, declara hombrunamente que le habría dado de mandoblazos... *si no hubiera tenido que vender la espada* (para poder pagarle las comidas al posadero). O el momento en el que, un poco ebrio, ofende al capitán Parrilla y este golpea el anca de su caballo, haciendo que corcoveé y dé con el pobre asesor letrado al suelo. Y ni hablar con que salga, al final, a la caza de su enemigo (gratuito, al que un capricho de Zama condenó al destierro), con una tropa de hombres armados, y el enemigo sea parte de la expedición, de modo que el perseguido se confunde con el perseguidor.

Pero para la víctima, estos accidentes y vaivenes no causan risa. Nosotros también sentimos compasión, además de risa, cuando vemos a alguien tropezar. *Zama* es la melancolía del chiste del que siempre se ríen los otros. Por eso ha podido decirse que los seres de este universo son grotescos y Di Benedetto tenía muy claro de qué se trataba el grotesco, tal es así que el primer título de sus *Cuentos Claros* había sido justamente *Grot. Zama* se podría leer como un Quijote latinoamericano. Así como el ironista suspira por lo ideal constatando la indeseable realidad, el humorista insiste con la idealidad más allá de toda realidad: es la idea fija del que se obstina ciegamente a pesar de que las apariencias lo desmientan y este *ciegamente* anuncia un más acá de la *lucidez* tanto realista como filosófica, racional.

Pero la tragicomedia se va volviendo espesa, cada vez más negra. Solamente una risa sadiana, batailliana, podría sostener la mueca incluso en el desenlace escalofriante: *Zama* ni siquiera puede morir. Valdría la pena interrogar este tópico dibenedettiano, muy insistente, por ejemplo en los cuentos de *Mundo animal*: los personajes quieren pero no pueden morir.

Ni eso pueden. Como los suicidas fracasados. Dicho sea de paso, ¿no causan los suicidas fallidos, además de pena, un poco de risa, si uno es lo suficientemente malévolos? Abundan, por ejemplo, en las películas de Bergman, como en la última, *Sarabanda*, en la que el padre, que odia a su hijo, informado de que se quiso suicidar pero no lo logró, concluye con laconismo: «Ni para matarse sirve el muy idiota».

Referencias bibliográficas

- AIRA, C. (2004). *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BATAILLE, G. (1943). *La experiencia interior*. [Traducción: Silvio Mattoni] (2016) Córdoba: Cuenco de Plata.
- BERGSON, H. (1899). *La risa*. [Traducción: Amalia Aydée Raggio] (1983) Buenos Aires: Hyspamérica.
- BLANCHOT, M. (1969). *La conversación infinita*. [Traducción: Isidro Herrera] (2008) Barcelona: Arena.
- CUETO, S. (1999). *Versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (1999). *Otras versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ROBBE–GRILLET, A. (1961) *Pour un nouveau roman*. (1981) Paris: Minuit.

Arce, Rafael

«Zama, la tragicomedia americana». *El hilo de la fábula*. Revista anual del Centro de Estudios Comparados (17), 193–198.

Fecha de recepción: 14 · 03 · 17

Fecha de aceptación: 15 · 05 · 17

La película que no fue

Entrevista a Nicolás Sarquís

por Jimena Néspolo*

Universidad de Buenos Aires – CONICET

Cuando Selva Almada me comentó, a comienzos del año 2016, que estaba escribiendo una crónica sobre el rodaje de *Zama* (en adaptación de Lucrecia Martel) recordé de pronto esta entrevista que hice al cineasta Nicolás Sarquís¹, mucho antes de empezar a investigar en serio la obra de Antonio Di Benedetto. Aquella tarde de noviembre de 1997 en que Graciela Lucero, la última compañera del escritor, me acompañó a conocer a Sarquís se hizo presente en mí con emotiva densidad. Esa casa verde de la calle Bulogne Sur Mer, la generosidad de Graciela al ofrecerme numerosas fuentes, materiales de lectura y hacerme partícipe de su historia con Di Benedetto, la ansiedad ante aquel círculo de amigos que de pronto se abrió a mí para referirme libros, películas, anécdotas que no había visto, ni había leído, ni tampoco había escuchado mentar en los pasillos de la facultad de Filosofía y Letras... En aquella época, Di Benedetto era un escritor de culto que cualquier lector de a pie podía no conocer o acaso confundir con Mario Benedetti o con Antonio Dal Masetto, y yo era una periodista veinteañera que vendía notas y entrevistas por aquí y por allá, intentando filtrarme —con más fracasos que éxitos— en el periodismo cultural. Por supuesto, no pude colocar esta entrevista (no tenía color, filigranas de *glamour*, ni cuadraba con ninguna «noticia» de su presente); no obstante al año siguiente, un golpe de timón cambió mi suerte y me hizo poseedora de una beca para iniciar estudios de doctorado bajo la dirección de Beatriz Sarlo. Con todo, al comenzar a estudiar la obra de Di Benedetto intenté correrme del registro de los anecdóticos sentimentales y olvidé sin más esta grabación.

198 199

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora de CONICET. Desde 1999 dirige la revista *Boca de Sapo*. Publicó los ensayos *Ejercicios de pudor*. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto (*Adriana Hidalgo*, 2004) y *Tracción a sangre*. Ensayos sobre lectura y escritura (*Katatay*, 2014). Realizó las ediciones críticas de los cuentos de Antonio Di Benedetto y de Eduarda Mansilla. Ha dictado cursos y seminarios en la Universidad de Buenos Aires (Argentina), la Universidad de Granada (España) y en la Universidad Ca'Foscari de Venecia (Italia), entre otras casas de estudio.

Hace poco di por casualidad con el cassette de este audio que por alguna razón desconocida se ha salvado de las re-grabaciones en las que incurría en aquellos tiempos (hice cantidades de entrevistas cuyos registros perdí, exigida por la necesidad de tener un soporte), y se lo entregué a Selva sin escucharlo siquiera, a ver si podía llegar a encontrar algo interesante en la cinta. La profesora Adriana Cristina Crolla se ha enterado de la existencia de este archivo y me invita ahora, generosamente, a compartirlo. Accedo, con la esperanza de que sea útil para los especialistas del área y de que estos sepan ser benévolos con la ignorante periodista que soy y que fui.

Entrevista a Nicolás Sarquís (noviembre de 1997)

Contame cuándo lo conociste... ¿fue a propósito de *Zama*? ¿En qué año?

Bueno, han pasado tantos años ya... pero fue alrededor de los años '70 que yo leí la primera edición de *Zama*, que hizo Prelooker², que era un editor fue muy interesante e importante en aquel tiempo porque editaba a escritores argentinos no conocidos. Leí esa novela en la primera edición, tenía la tapa rosada con letras negras —lo recuerdo muy bien—, leí de una sentada esa obra que me pareció extraordinaria... No sabía quién era Di Benedetto, no tenía idea quién era, siendo que —en fin— he leído siempre mucho y me interesó siempre la literatura. En aquellos años yo estaba filmando la muerte de *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*³. Comenté con Saer sobre esta novela que por supuesto él ya había leído, y tenía una opinión muy entusiasta sobre este escritor que por aquellos años no era tan conocido...

¿Saer tampoco lo conocía personalmente?

Sí, había leído la novela pero no lo conocía... Y cuando le comenté a Saer la lectura que había hecho de *Zama* hablamos largo y tendido, y después me dediqué a buscarlo. Yo sabía que era mendocino, así que viajé a Mendoza. En aquel tiempo Antonio era subdirector del diario *Los Andes*, lo fui a buscar a la redacción, lo ubiqué previamente por teléfono, y esa noche me invitó a un restaurante chino. Tuvimos una extendida, larga charla de sobremesa, y luego me acompañó al hotel donde yo paraba esa noche y el día siguiente también, fuimos caminando, no hablamos más que de cine y de literatura. Teníamos muchas afinidades en cuanto a escritores, por supuesto que sabía bien quién era Saer ya en aquel momento, tenían como una recíproca admiración a la distancia —diría— porque no se conocían personalmente. Yo fui con la idea de proponerle hacer una película sobre *Zama*: le gustó mucho la idea, algo me conocía a mí. Y estuve compartiendo, desde ese día en que cenamos, largas charlas varios días más hasta que nació no sólo una relación personal sino una relación entrañable con Antonio. Nos hicimos muy amigos. Fue uno de los amigos que más sentí que haya muerto. Después leí toda su obra y me di cuenta que estaba ante uno de los escritores más importantes de Hispanoamérica. A *Zama* yo la fui trabajando en varias etapas, en largas, prolongadas y sucesivas etapas. Hablé con Saer de la adaptación, con Roa Bastos, con Haroldo Conti...

¿Di Benedetto colaboró con el guion?

Cuando yo ya tuve una especie de guion, de tratamiento cinematográfico de la novela, lo leyó, le gustó. Le propuse en varias oportunidades que trabajáramos juntos en el guion, él ya tenía mucha afinidad con el cine porque era un hombre que veía mucho cine, incluso había estado en festivales internacionales como corresponsal del diario *Los Andes*, pero siempre fue remiso a trabajar él en forma directa.

Ya había trabajado sobre *El juicio de Dios*, ¿no?

No, no, eso fue muy posterior. Bueno, después de todos esos tratamientos que hice, en los cuales yo tuve más que una colaboración directa, como charlas con Saer, con Roa y con Haroldo acerca del tratamiento fílmico de la novela, hasta que comencé a rodarla en Paraguay luego de una trabajosa y ardua producción... porque, bueno, es una historia que transcurre en lo que supuestamente es Asunción. Esa película tuvo muchos problemas, yo tuve muchos problemas en Paraguay: era la época de Stroessner⁴, tenía los servicios persiguiéndome todo el tiempo, reclamándome cosas. En fin, la cuestión es que tuve que interrumpir la filmación al cabo de dos semanas de rodaje. Qué casualidad que ahora vos me llames para esto, porque recién la semana pasada yo tuve una copia en video de las semanas de rodaje que filmé en el '81, es decir hace dieciséis años. Los negativos quedaron extraviados, los recuperé y ahora tengo esas imágenes que por primera vez vi después de tantos años.

200 201

¿Se pueden ver?

No... lo que yo hice en otro momento, con la intención de recuperar la producción, en los 500 años del Descubrimiento de América, presenté esta historia como para poder terminarla e hice un compendio de imágenes⁵. Estas imágenes que vi ayer o antes de ayer son imágenes en crudo de todo el material que filmé, alrededor de una hora de filmación. Antonio alcanzó a ver parte de estas imágenes...

¿Cuándo volvió de España?

Recién salía de estar encarcelado y estuvo viviendo en mi casa, en España.

¿Vos te exiliaste en qué año?

En el '77, en febrero del '77.

¿Y la filmación es del año...?

Y la filmación fue anterior a esto... a ver me confundo las fechas, antes de esa fecha, en el '75, en el '74⁶.

¿Y allá se encontraron?

Sí, en España nos encontramos. Él acababa de salir de la cárcel; yo desde allá le hice avisar que se viniera a España como sea. Hubo gente que colaboró en ese viaje, como el caso de Ernesto Sabato... Bueno la cuestión es que cuando llegó

a España vivió en mi casa un tiempo, después empezó a despegarse un poco de todo este drama que había vivido. Y... viajó mucho por Europa, estuvo dando conferencias, estuvimos juntos incluso en Alemania, en un congreso que hubo en la Selva Negra⁷. La cuestión es que en todo ese periplo que vivimos muchos de nosotros en los años de la dictadura militar nos vimos muchísimo, estuvimos mucho tiempo frecuentándonos, Di Benedetto incluso estuvo viviendo en mi casa...

¿Y cuándo volvieron?

Volví en el '81, estuve cuatro años, él todavía seguía en España y ya quería volver también él, una vez que estuviera seguro de que podía venir sin problemas. Yo organicé la recepción que se le hizo a Antonio en aquellos años, con escritores jóvenes, como el caso de Ricardo Piglia, Miguel Briante, Enrique Medina y varios más. Fue muy emocionante esa llegada...⁸ [Silencio] Me paré porque me estoy equivocando las fechas. *Zama* lo empecé a filmar en el '81, '82... Fue un drama esa producción.

No importa, después lo chequeo. ¿Fue con un préstamo?

Sí, sí, pero en la época en que había una inflación galopante, donde un kilo de yerba a la mañana valía un peso y a la tarde valía dos pesos: una cosa espantosa esa, la hiperinflación. Se me escapó la película de nuevo, pero sobre todo por problemas políticos de allá. De algún modo tenía requerimientos y exigencias que tenían que ver con determinados actores que en Paraguay no podían trabajar, unos sí, otros no... Tuve muchos problemas de ese tipo, hasta que de la embajada argentina me dijeron «mirá, acá no vas a poder filmar». Yo ya había invertido mucho dinero; la cuestión es que al cabo de tres o cuatro semanas de estar en Paraguay se tuvo que interrumpir el rodaje y me quedé muy mal, al punto que hasta desistí, en ese momento dije «no hago más cine». Fue una cosa muy traumática para mí, tal vez es por eso que me estoy equivocando las fechas, porque no lo quiero recordar... Bueno, la cuestión es que Antonio vio las primeras fotografías de *Zama* y cuando las miraba decía «es tal cual yo me imaginaba la película». Me alegró que me haya dicho eso. No tuvo suerte Antonio con el cine porque en aquel entonces se empezó a filmar, bueno, ya se había empezado a filmar hacía un tiempo, *El juicio de Dios*.

Donde murió uno de los actores...

Sí, murió Ángel Magaña, después se interrumpió la película, apareció un pariente, creo que el yerno de Magaña queriéndola terminar en homenaje a su suegro. Antonio fue consultado para esto, y me pidió que leyera el guion: lo leí.

¿El guion era de él?

No, no era de él.

Porque él ya lo había adaptado⁹...

Sí, sí, yo lo tengo, pero ese no era el guion, era un guion nuevo. Bueno, yo lo leí, vi las imágenes filmadas hasta el momento y escribí otro guion, tomando como base

aquello que estaba filmado como para poder integrarlo, porque esto fue mucho después —la idea de terminar esa película. Ya estaba todo listo y pronto para ser filmado ese nuevo guion, refundido con lo que ya se había hecho, pero tampoco se concretó.

¿A cargo de quién estaba la dirección de la primera?

Hugo Fili¹⁰, creo que se llamaba. Yo escribí un guion nuevo que a Antonio le gustó pero que tampoco se hizo, así que también quedó en el olvido. Bueno, después Antonio estuvo unos cuantos meses acá en Buenos Aires, un par de años tal vez, viendo cómo reubicarse después del exilio forzado que tuvo y después de toda esa experiencia que vivió en la cárcel... Por supuesto que nos veíamos muchísimo, casi diariamente, vivimos muchas cosas en común. Hasta que finalmente cayó enfermo, casi repentinamente. Yo estuve junto a él, he vivido muy cerca todo. Me acuerdo que fue un domingo cuando me llamó Graciela Lucero, fui hasta la casa, un departamento que tenían en la calle Laprida, ahí lo internamos y bueno, desde ese día que fue un domingo a la noche, estuvo durante un mes internado en el Hospital Italiano hasta que murió. Me acuerdo que cuando lo acompañaba en la camilla me dice «se me parte la cabeza, espero que esto termine de una vez por todas», eso fue como una despedida... Después ya quedó en un estado imposible de recuperar. Bueno, no recuerdo exactamente si vio imágenes o fotografías de *Zama*, pero él se quedó con la esperanza de que su película se terminara y yo con la expectativa de terminarla alguna vez.

202 203

¿Todavía la tenés?

Sí, absolutamente. Uno siempre tiene películas postergadas, y esta es mi deuda mayor: en lo personal y también con Antonio Di Benedetto. Curiosamente se fue cumpliendo esa sentencia que encabeza la novela, dedicada «a las víctimas de la espera». Pero bueno, es un proyecto que atesoro, guardo y que tengo muy presente todo el tiempo, y espero poder hacer. Es tal vez la película en la que más esperanzas tengo: como proyecto personal, cultural, artístico, estético, ideológico.

¿Cómo era Di Benedetto como persona?

Era un hombre entrañable, con mucho sentido del humor. Era además un conquistador —como yo le decía— profesional. Tenía una voz muy grave, pausada, con manos generosas y blandas, pero muy cálidas, era muy lúcido y de una lealtad realmente admirable, y muy consecuente con sus ideas. Y un hombre, también, sin rencores eh, porque después de haber vivido todo lo que vivió podría haber tenido mucho resentimiento con eso... fue una etapa muy dura de su vida, de la que no quería hablar mucho, tampoco. Yo jamás me atreví a preguntarle nada sobre lo que vivió en la cárcel, aun cuando llegaban datos por referencias de otras personas que convivieron en la cárcel con él. Lo que sí le pregunté en aquella ocasión cuando salió y vino a vivir a mi casa en España, si sabía algo de Haroldo Conti. Eran años muy confusos, donde la gente desaparecía, no se sabía a ciencia cierta si estaban en la cárcel, si habían desaparecido, si habían muerto... Me acuerdo que él me dijo que escuchó dentro de la cárcel rumores de que a Haroldo le habían cortado las manos y que se lo había escuchado gritar mucho. Pero no estaban en la misma

cárcel, él estaba en La Plata. Pero después por pudor, me parecía que era impúdico preguntarle, no le pregunté nunca nada de eso, no me atreví a preguntarle, o sea que siempre se aludía a eso. Pero era un hombre de una generosidad muy grande; era también alguien que se cuestionaba todo el tiempo, se auto-cuestionaba. Antonio fue muy autocrítico de sí mismo, no sólo en lo que escribía sino en su vida particular, privada. Tenía una conciencia moral muy presente en todo momento.

¿Conciencia moral?

Sí, a ver... como que Antonio tenía dentro de sí una persona que lo vigilaba, que era él mismo. Tal vez trasgredía las normas que se dictaba a sí mismo, pero tenía una conciencia lúcida y ética que parecía, en este mundo de hoy, pertenecer a otra época. Un hombre cabal y un escritor, realmente, fuera de lo común.

¿Y políticamente? ¿Por qué fue encarcelado¹¹?

Por confusión. Eran tiempos en que si te agarraban la agenda —no la electrónica, que hubiera sido más difícil descifrarla—, y aparecía un nombre... No sé si por el hecho de ser director de un diario, que tampoco podía considerarse en esa época como «subversivo», *Los Andes* era un diario tradicional de Mendoza y lo sigue siendo. Por el mero hecho de pensar, quizá, que siempre fue irritativo para la dictadura y los militares.

¿Y los rumores... sobre ese asunto sentimental y el marido traicionado¹²?

Noooo. Antonio era un seductor en el sentido mejor del término. Era un hombre que tenía en su personalidad un modo de ser que era atrayente, porque era muy ocurrente y muy lúcido, y con esa voz gruesa, pausada, envolvente, producía una imantación en la gente, y con las mujeres tenía mucho éxito, aun cuando él se consideraba un hombre feo. Una cosa contradictoria que tenía...

¿Estuvo casado y tuvo una hija? Se separó...

Sí, la primera mujer murió hace unos años. Y su hija... a quien yo hice venir para su regreso a Argentina: yo le quise dar una sorpresa y la hice venir al aeropuerto porque él no tenía una relación fluida con ella. Fue muy conmovedor. Cuando bajó del avión... había un salón vip con escritores jóvenes, y también la hija. Fue muy conmovedor todo eso. A tal punto que recuerdo que cuando varios días después, íbamos a comer a un restaurante o nos tomábamos un taxi para un lado u otro, a tal punto le había tocado a la gente lo que se había publicitado, lo que había salido en televisión sobre la llegada de Antonio Di Benedetto, que mucha gente lo reconocía en la calle. Nos pasó muchas veces, y él estaba sorprendido por cómo la gente lo reconocía con esa llegada triunfal, entre comillas, después de haber pasado ese calvario que vivió en la cárcel, que lo marcó mucho. Creo que Antonio fue una víctima de la dictadura a destiempo. Su desaparición fue posterior, tardía. Eso que vivió en la cárcel un hombre como Antonio Di Benedetto es algo tan irracional, tan impensable que le haya ocurrido... No era un hombre militante, ni adscripto a

una corriente política, era simplemente un escritor muy admirado en su provincia, pero también muy particular por su personalidad. Recuerdo que muchos mendocinos de aquel entonces, actores y gente de la clase intelectual, cuando íbamos a determinados lugares juntos, que Antonio Di Benedetto saliera de su cenáculo que era el diario y visitara personalmente todos esos lugares [les] sorprendía a la gente de Mendoza porque él no era un hombre social, era muy reservado. Pero él en lo personal era maravilloso, me divertía mucho con Antonio, a pesar de su gravedad que era como una especie de máscara. Fue uno de mis grandes amigos.

Notas

204 205

¹ Nicolás Sarquís (1938–2003) director de cine. Dirigió, entre otros films, *Palo y hueso* (1967, adaptación de una obra de Juan José Saer), *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (1977), *El hombre del subsuelo* (1981), *Facundo, la sombra del tigre* (1994) y *Sobre la tierra* (1998).

² Se refiere a la editorial Doble P, fundada por Praeloker, que publica la primera edición de *Zama* en 1956.

³ Es posible conjeturar que el encuentro entre Di Benedetto y Sarquís se produjera entre los años 1972 y 1974 ya que la película de marras comienza a rodarse en ese año, luego se paraliza (por la muerte de un actor: Raúl del Valle) y se reinicia la filmación en 1974, para estrenarse finalmente en 1977 en varios festivales internacionales. *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* fue escrita y dirigida por Sarquís, pero el argumento inicial recibió aportes de Haroldo Conti.

⁴ La dictadura de Alfredo Stroessner Matiauda (1912–2006) en Paraguay duró treinta y cinco años: de 1954 a 1989. A comienzos de los años noventa, cuando Stroessner ya había sido derrocado, se descubrieron los llamados *Archivos del Terror*, con documentos que demostraban que el dictador paraguayo había participado en la Operación Cóndor, ese acuerdo militar anticomunista perpetrado desde EEUU para la persecución de exiliados y disidentes políticos, con apoyo de las dictaduras de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Ecuador y Uruguay durante las décadas de 1970 y 1980.

⁵ Ese corto con imágenes de la filmación se proyectó en la Semana de Homenaje a Antonio Di Benedetto, realizada en la Biblioteca Nacional de Argentina, entre el 9 y el 13 de octubre de 2006, organizada por el Instituto de Literatura Hispanoamericana y la Casa de la Provincia de Mendoza.

⁶ Sarquís confunde en este momento fechas y situaciones, minutos después se retracta y dice que la filmación fue en el '81. Es posible entonces que Di Benedetto haya visto imágenes pero no en España sino a su regreso del exilio, en Buenos Aires.

⁷ Se refiere al Coloquio Alemania Occidental – América Latina – Achern – Selva Negra, que se realiza en el año 1979. Di Benedetto pronuncia la conferencia inaugural.

⁸ Al llegar a Argentina, en 1984, se organiza un Homenaje en el Centro Cultural San Martín donde acuden estos jóvenes escritores.

⁹ En 1959, Antonio Di Benedetto recibe el Segundo Premio de Argumentos para Películas de Largometraje del Instituto Nacional de Cinematografía por su adaptación al cine del cuento «El juicio de Dios», bajo el título *Los inocentes*.

¹⁰ La película *El juicio de Dios* se comienza a filmar en 1979 y Ángel Magaña fallece en 1982; Hugo Fili era el director, en rigor; Pedro Marzialetti estaba a cargo de la fotografía y Julio Presas de la música.

¹¹ Hoy sabemos, a partir del reciente trabajo realizado por Liliana Reales sobre los *Escritos periodísticos* de Antonio Di Benedetto, que el escritor mantuvo una activa militancia durante la década de 1950 en el Partido Socialista y que incluso llegó a ser candidato a diputado, pero «no se ha encontrado ningún documento o testimonio que pruebe que Di Benedetto tenía alguna militancia política o se hallara cerca de alguna de las organizaciones armadas en la época en que fue encarcelado» (Reales, Liliana. Rastros de una escritura. En Di Benedetto, A. *Escritos periodísticos* (pp. 15–16). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.). Reales ratifica, a su vez, la tesis de Natalia Gelós (*Antonio Di Benedetto periodista*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), de que los verdaderos motivos de su detención por parte de la Junta Militar, apenas acaecido el golpe el 24 de marzo de 1976, se debieron al tenor y compromiso con la tarea periodística que desempeñaba y, más específicamente, a la postura asumida en los meses previos, cuando la represión, la desaparición de personas y los asesinatos habían desatado ya una ola de terror en el país.

¹² El morbo por la trama sentimental, aquí, supongo que había sido atizado por la propia Graciela Lucero, quien ya me había mostrado la colección de cartas enviadas al autor en sus últimos tiempos, por parte de otras amigas o amantes del pasado.

Apéndice donde escuchar el audio

<https://soundcloud.com/user-805378678/entrevista-a-nicolas-sarquis-1997-noviembre>

Néspolo, Jimena

«La película que no fue». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 199–206.

Fecha de recepción: 14 · 03 · 17

Fecha de aceptación: 26 · 05 · 17

Seis,

glosas(s)

(un lugar para el comentario y la información)

**Todos
éramos hijos**

MARÍA ROSA LOJO
Buenos Aires:
Sudamericana, 2014.

Memoria y autoficción

Josefina Ganuza*
Universidad Nacional del Litoral – CEC

María Rosa Lojo anticipa, desde el proemio de su última novela *Todos éramos hijos* (2014), una modalización de lectura que no es menor: memoria antes que historia. Memoria viva y vigente de la vida de nuestra nación. El texto literario presenta las peculiaridades de la experiencia vivida, atravesada por el contexto, en el que el lector puede reconocer los espacios y las anécdotas que marcaron una época, influyente hasta nuestros días. Quizás sea apropiado destacar que el sentimiento de escritura se apropia de la experiencia para resemantizarla en el presente: «(...) si uno no está conforme, cambiar el presente, para saldar cuentas con el pasado. La mejor manera de saldar cuentas con el pasado es vivir un presente en el cual aquel pasado haya sido incorporado a nuestra propia experiencia» (Schmucler: 2007).

En lo autofictivo, Lojo recurre a su nombre propio en la construcción del personaje protagonista: Rosa, una adolescente hija de españoles inmigrantes (al igual que la misma autora), que irá conociendo y entendiendo el momento histórico en el que le toca crecer, y participa activamente del escenario pre-dictadura de la década del '70. La estrategia autofictiva le permite a la escritora apelar a la libertad de utilizar, en la ficción, elementos propios, sin apegarse de manera literaria y sin el contrato tradicional y discutido de veridicción de la autobiografía clásica. Es decir, la autoficción le posibilita la reconstrucción de época en primera persona, con reenvíos de verosímil, a efectos de resignificar el rol de la juventud y la iglesia católica, las instituciones (escuelas, universidades, etc.), familia y relaciones parentales, cuerpos sexuados, activismo de la mujer en el espacio público, por solo citar lo más representativo de la trama narrativa.

La novela se encuentra segmentada en actos, en claro diálogo intertextual con la obra de teatro de Arthur Miller *Todos eran mis hijos*: desde el título, la semiótica del hipotexto y el juego de fronteras entre géneros. Cada acto, a su vez, indica la unidad escénica de la trama narrativa, tal como en la dramaturgia, apostando a la construcción de un relato que, además, se propone representado y actualizado desde la lectura: sus personajes actúan, en la vida social, en los ámbitos institu-

* Profesora en Letras (FHUC-UNL) y Especialista en Ciencias Sociales con mención en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO), en Entornos Virtuales de Aprendizaje (OEI), en Educación y TIC (INFOD) y en Atención a la Diversidad (ISP 4987). Integrante del CEC. Próxima a completar la Licenciatura en Letras y la Maestría en Didácticas Específicas (FHUC-UNL), cursa el Doctorado en Humanidades en la misma institución. Ha integrado proyectos de investigación y publicado artículos con referato. Participa como expositora en encuentros científicos de su especialidad y se desempeña como docente titular en nivel secundario de educación pública de la Prov. de Santa Fe.

cionales en los que se proyectan, en la obra teatral de Miller que deberán actuar en la escuela, etc. El primer acto presenta a Frik (Rosa), y su ingreso a una escuela católica, regentada por monjas. La filiación sinestésica, otra marca de agua de Lojo, viaja en el tiempo desde el inicio para asegurar el anclaje de un pasado reciente pero fácilmente reconocible por los aromas, colores, sensaciones, enlazados en los espacios que se construyen:

Intentó concentrarse en la ceremonia inaugural, probando las primeras bocanadas de un aire que sólo se respiraba en la escuela y que la acompañaría —enriqueciéndose con olores acres y con nuevas suciedades— durante los próximos once años. Un microclima hecho de polvo de tiza, cuero húmedo de zapatos, lana percutida por el sudor y salpicada por un vaho fugitivo de perfume empalagoso (Lojo, 2014: 13).

Mencionamos la memoria como fundamento de lectura: la potencialidad del texto literario radica en recuperar la génesis de la juventud que comienza a ver «sin antifaz»: «Se terminó la forma en que nosotros y nuestros padres vivimos hasta ahora. Con taponos en los oídos, con antifaces protectores para dormir mejor (...)» (Lojo, 2014: 62). La referencia del cronotopo enlaza el Concilio Vaticano II (1962–1965), el Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM, Medellín, 1968), y el surgimiento en nuestro país del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo (MSTM), hacia una nueva mirada sobre la realidad del continente latinoamericano: deudores de la Revolución Cubana, pensar la militancia católica en servicio hacia la pobreza, y políticamente desde el peronismo. La lucha por la democracia y la libertad, contra la desigualdad de la oligarquía, en el seno mismo familiar que se divide gracias a estos pensamientos: «—¿Ah, sí? ¿Vos también? ¿Usás cruz y poncho, como Esteban? ¿Vas a las villas a predicar el Evangelio peronista?» (Lojo, 2014: 94).

En suma, la propuesta literaria aborda reenvíos intertextuales, la estrategia autofictiva y la sinestesia, en un todo tendiente a actualizar la memoria colectiva, siempre presente e itinerante. En palabras de José Saramago, «(...) hay que recuperar, mantener y transmitir la memoria histórica, porque se empieza por el olvido y se termina en la indiferencia» (2005). Nunca más.

Referencias bibliográficas

- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico* (1973), pp. 49–88
——— (1982). *El pacto autobiográfico* (bis) (pp. 123–148). En *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul–Endymion.
——— (1984). *Autobiografía, novela y nombre propio* (pp. 149–191). En *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul–Endymion.
LOJO, M.R. (2014). *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana.
SARAMAGO, J. (2005). *De la sombra a la luz*. Conferencia de la Jornada sobre la Recuperación de la Memoria Histórica en Jaén, España. Recuperado online: http://elpais.com/tag/jose_saramago/a, consultado el 23/02/2014
SCHMUCLER, H. (2007). Seminario 2006: Los jóvenes y la transmisión de la experiencia argentina reciente. Ministerio de Educación de la Nación. Recuperado online: educacionymemoria.educ.ar/...adernillo_secundario.pdf (última consulta 21/03/2017)

***Sobre líneas.
El libro-álbum
en el aula***

MARÍA CRISTINA
THOMPSON Y ALFREDO
GRONDONA WHITE
Buenos Aires.
Deldragón, 2016.

**Texto e imagen ¿antinomias?
El libro-álbum como
punto de encuentro**

Lorena Sánchez*
Universidad Nacional del Litoral

Desafíos, una palabra que a muchos nos causa un sabor especial y que María Cristina Thompson ha sabido llevar al máximo a partir de una experiencia socializadora que decidió plasmar en su libro *Sobre líneas. El libro-álbum en el aula*.

210 211

En este texto publicado en marzo de 2016 por Ediciones Deldragón y de la mano de Alfredo Grondona White como ilustrador, María Cristina se dedica a trazar modos de mirar distintos —y los desafíos que ello implica—, y a figurar una poética diferente como lo es la que representa el libro-álbum como producto cultural.

Concebido como su tesis de posgrado, M. Cristina Thompson delinea con total simpleza y transparencia, una experiencia socializadora de lectura de libros-álbum, —totalmente rica por donde se la mire— que se desarrolló durante un año lectivo en dos escuelas estatales de Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con niños del Segundo Ciclo del Nivel Primario. Su pregunta orientadora, ¿cómo procesan la lectura multimodal los lectores alfabetizados que cursan 5° grado en dos escuelas de entornos socioculturales diferentes?, la llevó a estructurar el libro en cuatro capítulos que intentan —desde diferentes perspectivas— responder a la misma.

Majestuosamente e iniciando con un mosaico sorprendente de voces, la autora nos presenta al libro-álbum como un producto en donde se relacionan dialógicamente dos códigos semánticos: la palabra y la imagen visual. De una forma extraordinaria, se abordará al mismo bajo diversos aportes de estudiosos de la palabra (como por ejemplo Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss, Laura Devetach, Louise Rosenblatt) y de estudiosos de la imagen visual (como Nelson Goodman, Ernst H. Gombrich, David Perkins, John Dewey, entre otros), para acercarnos así a una definición rica de este objeto artístico.

Partiendo de un enfoque sociocultural para pensar estrategias y técnicas didácticas que permitan llevar al aula actividades con el libro-álbum, Thompson se centra en los aportes de Lev Vygotski sobre la construcción del conocimiento inducido desde lo social, primero como proceso interpsicológico y luego transformado en intrapsicológico y define el nuevo rol del docente en su papel como mediador o guía que acompaña a los jóvenes lectores.

Entre líneas se nos invita una y otra vez, a reconsiderar las prácticas de docentes y mediadores, a abrir nuevos caminos dentro del aula, a generar sin miedos nuevas

* Profesora en Letras de la Universidad Nacional del Litoral. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras de la misma Universidad. Sus temas de interés abarcan el área de los Estudios Comparados, en particular, la literatura en relación con las artes visuales.

experiencias que despierten en los niños no solo la curiosidad intelectual, sino también la apreciación visual, el intercambio de ideas y la exploración de múltiples puntos de vista. Son las voces de los niños las que también se harán presentes, junto con sus producciones, para que evaluemos y valoricemos el papel del libro-álbum como texto multimodal.

Entramando voces, opiniones e investigaciones, lo que se remarca constantemente es la no linealidad de la propuesta de lectura que impulsa el libro-álbum. Esta colabora en ampliar la mirada del lector, quien desde su rol debe estar atento, ya que en este tipo de textos la participación del mismo se pide a gritos. Se reclama página a página la presencia de un destinatario activo y creativo, que participe de manera astuta en el proceso de decodificación, que ahonde en las lecturas sin fin que este tipo de objeto cultural y artístico brinda.

Asistimos con placer a la desafiante y novedosa propuesta de Thompson, en la que se presentan asimismo las voces de cuatro especialistas que expresan sus argumentos singulares en torno a esta experimentalidad literaria y artística. Estas voces ingresan al texto a través de un cuestionario que la autora les envió con los siguientes interrogantes:

¿Qué entiende usted por libro-álbum?

¿Cuáles serían los aportes del libro-álbum?

¿Qué recomendaría en cuanto a su lectura?

Otros comentarios que desee hacer.

Una lectura complementaria que no tiene desperdicio, de la mano de autores de la talla de Istvan Schritter, Patricia Berdichevsky, María Inés Bogomolny y Alejandra Saguier.

Sobre líneas. El libro-álbum en el aula, se nos ofrece como un texto cargado de voces, de experiencias, de encuentros, destinado a docentes, bibliotecarios, mediadores que deseen empaparse en nuevas modalidades de lectura, en donde se debe —«*ver para leer*»—; un texto que acompaña y alienta a quienes deseamos propiciar en los niños el desarrollo del pensamiento crítico entre otras *disposiciones* cognitivas, habilidades y maneras de sentir; un texto que, sin lugar a dudas, desde una experiencia personal como la que transmite la autora, permite ampliar la mirada y enriquecer la práctica docente.

Siete,

la letra estudiante

(un espacio joven)

Entre literatura y danza: un estudio semiótico de la transposición de *El Quijote*

Sofía Dolzani*

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

214 215

Hay textos que consiguieron circular masivamente durante una época en un determinado espacio y que, con el paso del tiempo, han sido transpuestos a diferentes sistemas de lenguajes. Tal es el caso del *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. En función de esto, desde el campo de estudios semióticos hemos abordado un caso particular de transposición: la del texto literario al texto espectacular *Don Quijote*, presentado por la compañía Dutch National Ballet en los años 2010, 2011 y 2012. Nos preguntamos a efectos de qué se establece la relación entre ambos. En el proceso de transposición se producen paralelismos de lectura evidenciando, por un lado, un sistema de equivalencias directas y, por otro, desvíos y diferencias, los cuales fundan la condición diferencial del texto transpuesto. Así, nos hemos centrado en el análisis de algunos aspectos temáticos y del paradigma narrativo, de manera que fuera posible dar cuenta del proceso de transposición. Puesto que es gracias a esto que el texto transpuesto produce sentido y adquiere significación, impactando en la enciclopedia de la cultura que nos condice como sujetos.

Palabras clave:

· Don Quijote · transposición · desvíos · condición diferencial

* Estudiante del Profesorado y Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional del Litoral. En dicha institución, forma parte del Grupo de Investigaciones Semióticas (GIS) y del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL). Ha realizado Adscripciones en Investigación y Docencia en el área de Semiótica, específicamente sobre estudios de transposición, y en el de Literatura Española Contemporánea, abordando desde un enfoque biopolítico la narrativa de Juan José Millás.

Abstract

There are texts that managed to circulate massively during a time at a certain space, and over time, they have been transposed to different systems of languages. This is the case of *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* by Miguel de Cervantes. Based on this, from semiotic studies we have analyzed a particular case of transposition: the literary text to the spectacular text *Don Quijote*, presented by the Dutch National Ballet Company in the years 2010, 2011 and 2012 questioning ourselves the relationship between the two texts. In the transposition process, parallels in reading show a system of direct equivalence, on one side, and deviations and differences that establish the distinguishing condition of the transposed text on the other side. Thus, we have focused on analyzing thematic aspects and aspects from the narrative paradigm, in a way that would allow to give account of the transposition process. Thanks to this, the transposed text produces sense and acquires significance.

Key words:

· Don Quijote · transposition · differences · differential condition

1. De la literatura a la danza

*Las transposiciones no han alcanzado todavía
el lugar que merecen como objeto de reflexión
en el conjunto de los estudios en torno a los discursos sociales.
Si es necesario justificar su importancia (...) bastaría traer a cuento
un argumento de número, buena parte de los films que hoy vemos en
pantalla han sido antes novelas, ocurre de manera cada vez más frecuente
con la historieta, y ocurrió con la ópera y con el ballet.*

OSCAR TRAVERSA

El presente artículo tiene como objetivo dar cuenta de los nuevos interrogantes y conclusiones a los que se arribaron a lo largo de un año de investigación en el marco de una Adscripción realizada en la cátedra Semiótica General de la Universidad Nacional del Litoral. En la misma nos hemos abocado a estudiar la relación de *transposición* que se produce entre el texto literario *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y la obra de ballet *Don Quijote* presentada por la compañía Dutch National Ballet en los años 2010, 2011 y 2012.

Si bien el estudio de la transposición de la obra literaria a diferentes sistemas de lenguaje no presentaría ninguna originalidad, puesto que la transposición de la novela de Cervantes a diferentes soportes se ha producido de manera masiva, no conocemos un estudio que aborde particularmente el caso de la transposición a un texto inscripto en el sistema de la danza clásica. O no, al menos, que el caso haya sido abordado desde una perspectiva semiótica que estudie el cambio de soporte textual a partir los procesos de producción de sentido que operan en el ballet *Don Quijote* y que dotan de significación al texto espectacular.

Por lo dicho, es que nos interesa centrarnos en dos aspectos particularmente. En principio, reconocemos que la obra de ballet *Don Quijote* es un texto espectacular producto de un cambio transmidiático y, por tal razón, se vuelve necesario abordar la relación que se establece con la obra literaria apuntando a una caracterización de los mecanismos que operan en el proceso de transposición y que posibilitan el cambio de soporte. Por otra parte, otro punto desde el cual nos acercamos a nuestro objeto de estudio tiene que ver con investigar desde los estudios narratológicos cómo la obra de ballet se constituye en tanto narrativa. Es por eso que, siguiendo estas líneas de abordaje, hemos adoptado como marco de análisis la propuesta teórica que presenta Gerard Genette en *Nuevo discurso del relato* (1993) para ahondar en el paradigma narrativo tanto del texto espectacular como del texto literario. Así, al revisar por un lado el *foco*, el *tiempo* y la *voz* se vuelve posible elucidar tanto un sistema de «equivalencias directas» (Steimberg, 2013: 105) como «los desvíos y diferencias» que se producen por causa del cambio mediático y que fundan la «condición diferencial» (Traversa, 2014: 109) del texto transpuesto. Es este último punto, aquel donde el texto transpuesto se distancia del texto fuente, lo que en aquí deseamos destacar dado que creemos que lo interesante de los estudios transpositivos se devela, justamente, en esa distancia en la que el texto transpuesto evidencia sus propios mecanismos de producción de sentido.

Por otro lado, antes de exponer propiamente las conclusiones a las que nos hemos acercado, hay una serie de cuestiones que queremos aclarar y transparentar. En principio, debido al recorte temporal de nuestra investigación, no hemos analizado la obra de ballet completa, sino que nos hemos centrado particularmente en la Introducción, el Primer Acto y el Cuarto Acto, preguntándonos a efectos de qué se establece la relación de transposición entre el texto literario *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y el texto espectacular perteneciente al sistema de la danza clásica *Don Quijote*. Ésta ha sido la problemática que ha estructurado nuestro estudio. Por otra parte, remitiéndonos al campo en cuestión, el problema de la transposición posee como uno de los principales referentes a Oscar Steimberg, cuyos trabajos se encuentran reunidos en el libro *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (2013), por lo que sus estudios constituyen la base de nuestro proyecto, al igual que la investigación realizada por Oscar Traversa, expuesta en «Carmen la de las transposiciones» (1992). Cabe precisar, asimismo, que el análisis de aquello que se transpone se ha realizado sobre el *relato*, nivel en el que se aúnan la *historia* y la *narración*, y que se encuentra planteado en dos direcciones: por un lado, en función de una mirada temática donde prestamos principal atención al espacio, la cantidad de personajes y las acciones que estos realizan; y, por otro, desde el paradigma narrativo, que nos permitió centrarnos en el *foco*, el *tiempo* y la *voz* de los textos. Por último, el hecho de que se produzcan equivalencias y desvíos en este proceso de transposición de un texto literario a un

texto espectacular supone que el texto transpuesto es producto de un cambio de condiciones de producción, de circulación y de reconocimiento, siendo allí donde se evidencia la movilidad de la cultura y los nuevos sistemas textuales de producción de sentido. Tal ha sido nuestra hipótesis de lectura.

2. La puesta en escena: algunas precisiones sobre el análisis

Como dijimos anteriormente, el análisis del proceso de transposición se ha realizado en dos direcciones. Con respecto a la que prioriza una mirada temática, queremos aclarar que aquí no nos detendremos en comentar el contenido de los capítulos de la novela transpuesta ni tampoco el contenido de la obra de ballet. Lo que haremos será presentar una sistematización de cómo hemos leído la transposición temática del texto literario al texto espectacular exponiendo, únicamente, tres aspectos mediante los cuales se producen los desvíos que fundan la *condición diferencial* del texto espectacular. Es así que nos remitiremos al contenido de la diégesis solamente si esto es necesario para explicar dichos aspectos.

Por otra parte, profundizaremos en los elementos que constituyen el paradigma narrativo, es decir, el *foco*, el *tiempo* y la *voz*, puesto que es en este punto donde se presentan las principales dificultades respecto del cambio de soporte, obligándonos a redireccionalizar nuestra lectura.

2.1. La locura de Quijote: el análisis desde una mirada temática

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio.

MIGUEL DE CERVANTES

Al estudiar la transposición del texto literario al texto espectacular desde una mirada temática vemos que los desvíos que fundan la condición diferencial del texto transpuesto están dados en función de tres aspectos prioritariamente: la *unicidad espacial escenográfica*, la *selección de un eje temático* y la *condensación de información*, y el *aumento o la reducción de personajes*. Estos tres desvíos no pueden pensarse aisladamente uno del otro, sino que son simultáneamente consecuentes. Es decir que, en la obra de ballet, la limitación del espacio acarrea como consecuencia la condensación de información y la selección de un eje temático específico y, por lo tanto, la reducción de los personajes; asimismo, la selección de un

eje temático supone la eliminación de ciertos personajes no pertinentes al eje escogido y la elección de un espacio escenográfico para que el mismo tenga lugar. Y hablamos aquí de reducción de personajes porque es el punto que se relaciona con las dos características anteriores; sin embargo, el aumento de personajes se justifica por una finalidad propia del ballet de montar y escenificar coreografías de danza clásica siendo esto uno de los elementos que permite llevar a cabo las coreografías grupales. Otra salvedad que debemos hacer es que, más allá de que las tres diferencias estén necesariamente relacionadas unas con otras, es evidente que la limitación espacial determinada por la subida y bajada de telón es un factor que pertenece propiamente al texto espectacular y que condiciona todo aquello que se podrá transponer mientras el telón se encuentre en alto. Ahora sí, veamos esto de una manera más precisa.

218 219

Como se adelantó, la *unicidad espacial escenográfica* se encuentra determinada en el texto espectacular por la subida y bajada del telón, y por tal razón, lo que en el texto literario ocurría en diferentes lugares deberá, en el texto espectacular, reducirse a un único espacio seleccionado particularmente para dicho fragmento del ballet. En el caso de la Introducción del texto espectacular, se transponen los capítulos I, III, V, VI y VII correspondientes a la Primera Parte de la novela de Cervantes y el espacio escenificado es el de la biblioteca de Don Quijote. La elección de la biblioteca como espacio que aúne las acciones de los personajes no es azarosa, puesto que lo que el ballet pretende transponer de estos capítulos del texto literario es la relación particular que Don Quijote tiene con los libros de caballería, la eliminación de los libros y el momento en el que el mismo se arma caballero. Por otra parte, en el Primer y Cuarto Acto se transponen los capítulos XIX, XX y XXI de la Segunda Parte del texto literario donde se narra la celebración de las bodas de Quiteria y Camacho, y la historia de amor de ésta con Basilio. El espacio escenográfico que se delimita en el ballet corresponde al de una aldea donde las mismas tienen lugar.

De esta manera, la explicitación de los dos espacios delimitados en el texto espectacular tiene por causa lo que hemos señalado como un segundo desvío de la transposición temática: *la selección de un eje temático y la condensación de información* a transponer. Teniendo en cuenta el orden en que la información se organiza en el texto literario, vemos que el texto espectacular no sólo selecciona un eje que le permita sintetizar lo sucedido en los correspondientes capítulos, sino que también reorganiza la información en un orden diferente. De modo que se habilita, de esta forma, que todo ello pueda suceder en los espacios escenográficos escogidos. Tal es así que la Introducción del ballet, en vez de presentarnos cómo Quijano se ha convertido en Quijote y cómo por esta causa le han bloqueado el acceso a su biblioteca, nos introduce directamente en un espacio que en el texto literario se construye como imposibilidad de ingreso. Es decir, un espacio que en el texto literario queda eliminado por ser el lugar donde la locura de Quijote se genera, se convierte en el texto espectacular en el espacio donde se puede condensar lo sucedido en siete capítulos del texto literario. Algo similar ocurre con respecto al Primer y Cuarto Acto, donde se selecciona el espacio escenográfico aldeano porque el mismo permite la condensación temática de cuanto ocurre entre Basilio y Quiteria antes de que se programe la boda con Camacho, es decir, la historia de

su amorío. Asimismo, un espacio como este admite la escenificación del conflicto amoroso, y la preparación y celebración de las bodas.

El tercer desvío, que remite al *aumento o la reducción de personajes*, se encuentra en concordancia con la limitación del espacio y con la selección del eje temático. Por un lado, cuando el texto espectacular trata de economizar, en su mayor medida, la cantidad de personajes, se produce como consecuencia no sólo la reducción, sino también el desplazamiento de las acciones de los personajes que el texto espectacular decide transponer. Dichas acciones deben ser realizadas, entonces, por otros personajes. Esto es lo que sucede principalmente en la Introducción. Si tomamos por ejemplo el armado de Quijote como caballero veremos que en el texto literario este acontecimiento ocurriría en una venta y a manos de un ventero; en cambio, en el texto espectacular la acción deberá quedar a cargo de Sancho Panza. Lo que sucede es que el ballet economiza a tal punto los personajes en la Introducción que sólo presentará aquellos que parecieran necesarios para que la narración del eje temático escogido tenga lugar, ateniéndose a una finalidad específica: presentar al personaje principal del texto literario, Don Quijote, y las causas de su locura. Sin embargo, la reducción de personajes no será la misma en el Primer y Cuarto acto, debido que en estos la finalidad ya no es la introducción a una historia, sino la narración de la misma por medio del mayor número de coreografías posible. Se incluirán así, tanto coreografías donde se presenten una gran cantidad de personajes que no son identificables en el texto literario como coreografías realizadas por los personajes principales de los capítulos que se transponen.

De este modo, a partir de lo expuesto, es posible visibilizar qué aspectos son los que nos llevan, en tanto lectores-espectadores, a establecer las relaciones entre el texto fuente y el texto transpuesto desde una mirada temática relevando, asimismo, aquellos puntos donde se funda la condición diferencial del texto espectacular. Es decir, esos puntos en los cuales el ballet se distancia del texto fuente para constituirse como un texto que se configura desde una materialidad significativa diferente y, por lo tanto, con sus propios mecanismos de producción de sentido.

2.2. En cuanto al análisis desde el paradigma narrativo

La segunda dirección que nos propusimos para abordar el texto espectacular remitía, según dijimos, al análisis propiamente de los mecanismos de producción de sentido mediante los cuales se habilita la construcción del relato. Sin embargo, al momento de realizar el análisis de la Introducción a partir de las categorías propuestas por Genette (1993), nos encontramos con una serie de problemáticas que la materialidad con la que trabajamos nos obliga a rever, puesto que no es posible obviar el hecho de que nuestro objeto de análisis no es el ballet en sí mismo sino una segunda transposición: un film, un material audiovisual. Esta divergencia no presentaría ningún problema al situar el análisis desde una perspectiva temática, sin embargo, al centrarnos en lo específicamente narrativo, es decir, en el modo en que el relato se produce y no en el contenido, se vuelve necesario tener presente que estamos trabajando con un texto doblemente transpuesto. Precisamente, por un lado, tenemos

la transposición del texto literario al texto espectacular y, por otro, la transposición del texto espectacular al texto audiovisual. De manera que analizar la transposición del *foco*, el *tiempo*, y la *voz* supone tener en cuenta ambas materialidades significantes.

Ahora bien, al momento de realizar el estudio del paradigma narrativo cabe partir de una segmentación temática de la Introducción del ballet siguiendo los recortes de los capítulos del texto literario que identificamos como transpuestos, de acuerdo a la selección del eje temático mencionado anteriormente. Sin embargo, al reconocer las problemáticas que se nos presentaron en el análisis de la focalización de la obra de ballet urge el prestar principal atención al texto audiovisual. De manera que, aquí, sólo nos detendremos en las conclusiones extraídas del análisis de los fragmentos que presentan mayor complejidad: por un lado, (1) el problema que se evidencia al momento de abordar la *focalización* en la Introducción; y, por otro lado, (2) cómo se problematiza la transposición del *tiempo* y la *voz* con respecto a la historia de Quiteria y Basilio en el Primer y Cuarto Acto del ballet.

220 221

2.2.1. Si nos atenemos a la propuesta de Gerard Genette, se entenderá por *focalización* «una restricción de “campo”, (...) una selección de información» (1993: 50) que se prioriza en el relato, siendo éste concepto muy cercano al de *voz*, dado que en un texto literario la focalización de la información puede estar delimitada por la perspectiva del narrador omnisciente o por la de un personaje. Sin embargo, Genette aclara que «no existe personaje focalizado o focalizador: focalizado sólo se puede aplicar al propio relato, y focalizador, si se aplica a alguien, sólo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador» (1993: 50). En este sentido, si volvemos sobre los capítulos del texto literario que se transpondrán al ballet podemos observar que el foco es interno, puesto que en el nivel de la narración la focalización se encontrará determinada por un narrador que en el capítulo 9 de la Primera Parte de la novela de Cervantes se develará como un personaje. Mientras que, en el caso del texto espectacular, la focalización no se encuentra cercana al concepto de *voz* como lo plantea Genette, ya que en una obra de ballet no hay una voz narradora, o, en todo caso, lo que hay son lectores de la puesta en escena. De este modo, dejando de lado el concepto de voz, es posible afirmar que la focalización del relato espectacular está determinada por la puesta en escena y por los desplazamientos que se producen en el espacio escenográfico. Por lo tanto, la focalización, si bien de manera diferente al texto literario, también será interna: el foco de información se desplaza dependiendo de la información y el movimiento contenido en un espacio determinado del escenario. Este tipo de focalización se corresponde más precisamente con lo que Genette denomina *focalización cero*, que remite al «relato con narrador omnisciente, o visión por detrás» (1993: 46), o por delante, diríamos en el caso del texto espectacular.

Por otra parte, al trabajar con un objeto de materialidad audiovisual cabe volver, además, sobre las características del segundo proceso de transposición (del texto espectacular al texto fílmico), lo cual nos conduce a revisar las nociones teóricas de las cuales nos veníamos valiendo para nuestro análisis. Es que la presencia de la cámara se impone con un doble problema porque determina casi totalmente nuestra lectura en la medida en que sólo podemos seguir la narración fílmica determinada por ésta, y por dicha causa se nos restringe la mirada sobre el espacio escenográfico.

Sólo nos queda el optar por pensar la mirada de la cámara como la lectura de un *lector modelo* (Eco, 1987: 80) para poder hipotetizar que la misma posee como guía el foco interno del texto espectacular. De manera que, cuando nos introducimos en la lectura de un texto audiovisual donde los personajes no miran a la cámara, lo que se trata es de capturar los actos que, se supone, sucederían si la cámara no estuviese allí. Es así que, en el caso de la transposición del ballet al texto audiovisual la cámara desea «desaparecer en tanto que sujeto del acto de enunciación haciendo sentir su presencia solamente como canal» (Eco, 1988: 205). Sin embargo, hay otro punto que debemos observar: la presencia de la cámara implica siempre un recorte, una manipulación; más precisamente: «interpreta» (Eco, 1988: 213). Es por eso que hemos propuesto pensarla como lector modelo, puesto que, a menos que nos encontremos analizando en el momento mismo de estar presenciando la obra de ballet, la única forma de acceder al mismo es gracias a una segunda una interpretación dada por la transposición audiovisual. Transposición que supone necesariamente una manipulación realizada por la cámara, la cual focalizará el relato desde una perspectiva externa a la diégesis.

2.2.2. La segunda problemática que dijimos que íbamos a abordar remite a cómo se realiza la transposición de la *voz* y el *tiempo* en el Primer y Cuarto Acto. En el capítulo XIX del texto cervantino, la presentación del conflicto amoroso se encuentra narrada en un relato enmarcado. Esto nos introduce en un relato *metadieético* a cargo de un personaje que el narrador *intradiegético* nos ha presentado. Más precisamente, la historia del amorío de Basilio y Quiteria, y del casamiento que está por llevarse a cabo con Camacho por acuerdo del padre de la novia, es un relato subordinado a la narración intradieética de la historia de Quijote, a cargo de una voz metadieética que es la de un estudiante. Por otra parte, la narración de la celebración de la boda y de los sucesos que allí tienen lugar son narrados en los capítulos XX y XXI por la voz narradora intradieética que ha contado el resto de las aventuras de Quijote. Todo ello nos introduce en dos temporalidades: por un lado, la del relato intradieético en la cual se utiliza el pretérito para narrar las aventuras de Quijote donde se incluye la celebración de la boda y lo que Quijote allí presencia (cap. XX y XXI); y por otro, la temporalidad del relato metadieético donde se narra el conflicto amoroso y la organización del matrimonio que es oído por Quijote (cap. XIX).

Ahora bien, en la transposición de estos tres capítulos al texto espectacular vemos que la subordinación de los relatos es algo que se omite: no hay en el ballet una instancia narrativa que subordine una historia a la otra, así como tampoco hay un tiempo pasado en la narración. La acción en el texto espectacular ocurre en presente y, por lo tanto, la historia del amorío de Quiteria y Basilio deberá adecuarse a esta temporalidad. Es de esta forma que el conflicto amoroso se manifestará en el Primer Acto del ballet como algo anterior a la entrada de Quijote al escenario. El Quijote del texto espectacular sólo se enterará de esta historia de amor una vez que se introduzca en el espacio escenográfico en la mitad del Primer Acto.

Algo similar podemos decir que ocurre con respecto a los capítulos XX y XXI del texto literario que remiten a los preparativos de la boda de Quiteria y Camacho, y la presencia que Quijote hace de ellos. Esta diégesis, que se encuentra en pretérito a cargo del narrador intradieético en el texto literario, es transpuesta en el ballet a un tiempo presente en el Cuarto Acto. Dicha modificación repercutirá en un

desvió más bien temático: Quijote, ya no escuchará el relato de las bodas como ocurría en el texto literario, sino que el texto espectacular construye un nuevo final para la historia que le permite justificar la puesta en escena de una secuencia de coreografías en las cuales se tematiza el triunfo del amorío de Basilio y Quitaría, y el fracaso de Camacho. El ballet cierra, entonces, con la celebración de una boda diferente de la que se había programado, y con la final despedida de Don Quijote, que una vez acabado el acontecimiento deberá proseguir con sus aventuras.

3. Entre literatura y danza. Conclusiones y nuevos enfoques: Quijote como personaje *fluctuante*

222 223

*No es necesario haber leído la partitura original
para estar familiarizado con los personajes fluctuantes.
Mucha gente conoce a Ulises sin haber leído la Odisea...*

UMBERTO ECO

En base a todo lo expuesto anteriormente se vuelve visible que el análisis de la transposición del texto literario al texto espectacular puede plantearse desde diferentes aristas. Nosotros hemos decidido abordar ambos textos tanto desde una mirada temática como desde el paradigma narrativo puesto que creemos que estas dos direcciones de análisis son necesarias para ver cómo es posible que se establezcan *paralelismos de lectura* que permitan la relación entre ambos textos.

Asimismo, los desvíos que hemos presentado en el punto 2, tanto desde una perspectiva temática como narrativa, son los que fundan la condición diferencial del texto transpuesto. Los mismos nos posibilitaron mostrar cómo el lugar productivo de dicho texto se construye no tanto en función de un sistema de equivalencias sino más bien de diferencias. Para borrar, parafraseando a Steimberg, ese malestar que nos produce la caída de la condición literaria en el proceso de transposición es necesario que esto esté presente puesto que, justamente, es la caída de ciertos aspectos del texto literario la que da lugar a un nuevo sistema de producción de sentido realizado en una materialidad significativa diferente. Retomando sus palabras:

Lo que el lector de literatura suele no querer entender es que en las transposiciones a los lenguajes híbridos se muestra, junto a la pérdida de significaciones que conlleva la caída de la condición literaria del texto separado de su letra en el libro, un tipo particular de producción de sentido de nuestro tiempo (Steimberg, 2013: 100).

Este tipo particular de producción de sentido, sin embargo, no puede pensarse fuera de la *enciclopedia cultural* de una determinada sociedad. Es por eso que, a pesar de no conocer el texto literario, o de percibir las diferencias por las cuales el texto espectacular se distancia del mismo, seguimos reconociendo en el ballet a Don Quijote. Las condiciones de reconocimiento del texto transmediático se encuentran ligadas a la enciclopedia de una cultura y hacen al carácter canónico del texto.

Así, la figura de Don Quijote se ha fijado en un imaginario social, convirtiéndose en un personaje que, a lo largo del tiempo ha resistido a la movilidad cultural por medio de diferentes soportes: se ha constituido como un *personaje fluctuante*. Al decir de Umberto Eco en *Confesiones de un joven novelista*:

Debemos asumir que ciertos personajes de ficción adquieren una especie de existencia independiente de las partituras originales (...). Sin duda puedo decir que muchos personajes de ficción «viven» fuera de la partitura a la que deben su existencia, y que se mueven en una zona del universo que nos resulta muy difícil de delimitar. Algunos de ellos emigran de texto a texto, porque en el transcurso de los siglos, el imaginario colectivo ha investido emocionalmente en ellos, transformándolos en individuos «fluctuante» (2011: 100)

Así, la historia de Don Quijote ha ido cambiando de soporte en soporte a lo largo de cuatro siglos, sobreviviendo gracias a las diferentes transposiciones que han aportado a su fijación en un imaginario cultural. La movilidad de la cultura dada por el paso del tiempo no ha podido hacerlo desaparecer, sino que, por el contrario, lo ha dotado de una existencia extraliteraria: lo ha convertido en un personaje fluctuante. Razón por la cual es posible que lo podamos seguir reconociendo tanto en el ballet como en cualquier otro texto.

Referencias bibliográficas

- CAUDANA, C. (1991). *Literatura y espectáculo. La transposición*. Santa Fe: Centro de publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- (2005). Enunciación, expectación y narrativas audiovisuales. En *De signos y sentidos. Construcción de proyectos en investigaciones aplicadas* (3), 59–75. Santa Fe: UNL.
- (2007). Recorrido generativo de un proyecto de investigación. De los significados al relato, del discurso a su narrativa. *De signos y sentidos. Narrativas de identidad e imaginarios en el discurso teatral rioplatense* (6), 5–42. Santa Fe: UNL.
- ECO, U. (1987). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. [Traducción al español: Ricardo Pochtar] Barcelona: Lumen.
- (1988). *La estrategia de la ilusión*. [Traducción al español: Edgardo Oviedo] Buenos Aires: Lumen/ De la Flor.
- (2011). *Confesiones de un joven novelista*. [Traducción al español: Guillem Sans Mora]. Buenos Aires: Sudamericana.
- GENETTE, G. (1993). *Nuevo discurso del relato* [Traducción al español: Marisa Rodríguez Tapia]. Madrid: Ediciones Cátedra.
- STEIMBERG, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- TRAVERSA, O. (1992). Carmen la de las transposiciones. En *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido* (pp. 105–130). Buenos Aires: Santiago Arcos. 2014.

Dolzani, Sofia

«Entre literatura y danza: un estudio semiótico de la transposición de *El Quijote*». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 215–224.

Fecha de recepción: 08 · 04 · 17

Fecha de aceptación: 15 · 05 · 17

Susana Thénon, una voz fuera del cánón*

Manuela Morrone**

Università Ca' Foscari di Venezia

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Este artículo es un resumen de mi tesis *Susana Thénon: una voz disonante en el contexto de la literatura argentina*. Susana Thénon fue una poeta, fotógrafa y traductora argentina. Con este trabajo hemos intentado demostrar el genio de esta poeta tan poco conocida tanto en el ambiente literario argentino como italiano, aunque hoy día son muchos los estudiosos que están revaluando su producción literaria y sus poemas son considerados muy actuales en Argentina, especialmente en el contexto de la literatura de género. Thénon prefirió mantenerse alejada del ambiente literario y de las poetisas de su época aunque escribió en importantes revistas de poesía, como por ejemplo Agua Viva, Bibliograma, Empresa poética, Encuentro y Sur. Sus poemas son un grito de desesperación y rebelión. A través de los procedimientos estilísticos irónicos, los poemas de Thénon abren grietas en el discurso dominante mostrando lo construido de su esencia. Thénon muestra y destruye todo tipo de categoría cultural y social de género, penetrando en lo más hondo del imaginario colectivo.

224 225

Palabras clave:

· feminismo · machismo · Susana Thénon · literatura argentina · poesía de género

* Este trabajo es una síntesis de mi tesis, «La poesía de Susana Thénon: una voz disonante en el contexto de la literatura argentina», elaborada y defendida el 11 de marzo de 2016, en el marco del proyecto de doble titulación en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos entre la Universidad Ca' Foscari de Venecia y la Universidad Nacional del Litoral.

** Licenciada en Letras en la Universidad Nacional del Litoral y en Lingue e Letterature europee, americane e postcoloniali en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Se interesa principalmente en la poesía de género argentina. Desde el 2016 colabora en el Portal virtual de la memoria gringa de la FHUC, UNL.

Abstract

This article is a summary taken from my thesis *Susana Thénon, una Voz Disonante en el Contexto de la Literatura Argentina*. Susana Thénon was an Argentinian poet, photographer and translator. With this article we have tried to show the genius of this so little-known poet both in the Argentinian literary scene and in the Italian's, even though nowadays many scholars are reevaluating her work. Her literary production and her poems are considered to be very up-to-date in Argentina, specially in the context of gender literature.

Thénon preferred to stay away from this social environment and from the poets of her time. However, she wrote in important literary magazines, such as *Agua Viva*, *Bibliograma*, *Empresa Poética*, *Encuentro* and *Sur*. Her poems are a cry of despair and rebellion. Through ironical stylistic procedures, Thénon's poems cause rifts in the dominant discourse showing what has been built in its essence. Thénon showed and destroyed all kinds of cultural and social gender categories penetrating deep inside the popular imagination. She did not like the models and categories imposed by a male chauvinist culture.

Key words

· chauvinism · feminism · Susana Thénon · Argentine literature · poems · cultural constructions

Susana Thénon fue una poeta, fotógrafa y traductora argentina del siglo XX pero no es tan reconocida en el ámbito literario argentino y mundial. Su figura fue deslizándose del canon literario y siempre se mantuvo a una prudencial distancia del ambiente intelectual de la época. Como nos informa Julián Troksberg¹, hasta rechazó una beca del CONICET para no «aburguesarse»².

Nació en Buenos Aires el 7 de Mayo de 1935 y murió en la misma ciudad en 1991 de cáncer de cerebro. Era hija única en una familia muy rica de la misma ciudad. Su padre, Jorge Thénon (1901–1985), era un psiquiatra importante de la época; según las fuentes investigadas por Julián Troksberg, el doctor Thénon se carteo varias veces con Sigmund Freud. Además de su profunda devoción al trabajo como psiquiatra, era un militante del Partido Comunista argentino, lo que le costó la pérdida del puesto en el hospital. De lo que confirma la poeta argentina, amiga y compañera de la secundaria de Susana Thénon, Silvia Mazar (1935), la relación entre padre e hija fue siempre muy conflictiva, y esto puede haber tenido consecuencias en sus poemas en los que la figura paterna está casi ausente. La madre, Teodora, era judía y con ella tampoco tuvo una relación fácil, por lo menos hasta la muerte del padre en 1985. En 1954, Thénon se licenció en el Liceo Primero de Señoritas³ y eligió estudiar en la Universidad de Buenos Aires⁴, en la que se

graduó en Letras Clásicas en 1964. A los 18 años trabajó como actriz en *El enfermo imaginario* (1673) de Molière (1622–1673) e interpretó a la monja en el *Rosal de las Ruinas* (1921) de Belisario Roldán (1873–1922) que se estrenó en el Teatro Cervantes de Buenos Aires en 1953. Trabajó también como iluminadora en una compañía teatral, lo que le permitió viajar al interior del país. Durante un tiempo fue profesora de latín e investigadora becada del *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina*. Troksberg, durante una entrevista, nos informó que trabajó también en una revista agraria, en la que se ocupaba de corregir y revisar los artículos. Era contemporánea de Alejandra Pizarnik (1936–1972), pero no hay fuentes que aseguren amistad entre las dos. Lo que sabemos es que ambas publicaron en la Revista *Agua Viva* y que Thénon colaboró en la dirección de la misma junto al poeta Juan Carlos Martelli⁵. A su vez, fue miembro de la dirección de otra revista de la época, *Airon*. Su producción poética fue publicada, además de en estas dos revistas, en *Bibliograma*, *Empresa poética*, *Encuentro* y en *Sur*. La totalidad de su obra se encuentra editada en cinco libros publicados entre 1958 y 1987: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967), *Distancias* (1984) y *Ova completa* (1987). Durante diecisiete años (entre 1967 y 1984) dejó de publicar poemas y se dedicó a la fotografía. Sus fotografías fueron publicadas en formato carpeta por Ediciones Anzilotti (Buenos Aires, 1998) y algunas fueron reproducidas en *La morada imposible* (tomo 1, 2007 y tomo 2, 2012). Obtuvo el primer premio de fotografía humorística con una obra de la serie «*Humor Blanco y Humor Negro*» del Concurso «*Parisiennes en las Artes*». Muchas de sus fotos aparecieron acompañadas por poemas del poeta austríaco Rainer Maria Rilke (1875–1926), traducidos por ella misma al castellano. Durante siete años se dedicó únicamente a fotografiar a la bailarina argentina Iris Scaccheri (1949–2014), que según lo que afirma Mazar, fue, aunque tormentoso, el gran amor de su vida. Registró con su cámara momentos de obras teatrales de distintos dramaturgos en los que Iris bailaba, como por ejemplo, *Carmina Burana*; *Yo odio, yo amo*; *La muñeca*; *Juana, reina de Castilla y Aragón*; *Hosanna*; *¿Me quisiste alguna vez?*; *Homenaje a Dore Hoyer*; *Temas españoles*; *La Ascensión y Dos mujeres*. (Negroni y Barrenechea en Thénon, 2007: 199).

226 227

A pesar del innegable valor de la producción literaria y fotográfica de la poeta no hay muchos estudios en Argentina dedicados a su obra. Lo que se sabe sobre la misma se debe mayormente a dos grandes amigas suyas, Ana María Barrenechea (1913–2010) y María Negroni (1951), quienes se ocuparon de editar póstumamente toda su producción literaria y parte de la fotográfica, y a la poeta argentina Inés Manzano, quien las ayudó en la transcripción de los manuscritos. Fruto de este trabajo de recolección de su obra edita e inédita es el libro, *La morada imposible*, dividido en dos tomos, el primero publicado en 2001 y el segundo en 2004. En el prólogo del primer tomo María Negroni afirma que Thénon es una poeta «huérfana y sigilosa», porque parece estar unida a aquello que perdió, su voz habla para no decir nada o mejor dicho, para ser la voz de la cosa ausente (Negroni en Thénon, 2007: 13). Y de hecho, quien lee sus poemas tiene la sensación de no ir a ningún lugar, de quedarse en el borde. Susana Thénon podría definirse como una *border line*, pues no se sentía perteneciente a ninguna generación poética y su estilo heterogéneo no permite asociarla a ningún movimiento literario. Si bien algunas características formales de su producción literaria la relacionan a la generación de los '50 en Argentina, otras con la poesía surrealista y otras con el neorromanticismo.

La poesía thenoniana propone, grita y destruye las reglas impuestas por el discurso, va más allá de toda construcción e imposición social. Los procedimientos estilísticos utilizados por la poeta se escapan a todas las reglas formales de la lengua hasta alcanzar un lenguaje nuevo, que no cabe en las categorías lingüísticas:

En el fondo, cualquier cosa es cierta o falsa, cuando se convierte en generalización. El lenguaje no se empuetece ni se refina ni se alambica ni se simplifica. Es todas esas cosas desde siempre. Que nosotros seamos miopes y «descubramos» por centésima vez las mismas «novedades» no es culpa del lenguaje, sino de una rara, paralizante enfermedad que nos hace decir «trасero» cuando lo único viable es decir «culo», y viceversa... (Thénon, 2004: 220)

Thénon estaba convencida de que lenguaje y pensamiento tenían que ir a la par. El pensamiento casi nunca es ordenado; el tiempo en el que se manifiestan las experiencias en la mente es más rápido y lógicamente confuso con respecto a la realidad. Ella quería un lenguaje capaz de representar estos procesos de la mente.

El lenguaje thenoniano aniquila todo lo pre-construido, sus expresiones son dinamitas para todo tipo de regla sintáctica y léxica, explotan en contra de todo edificio ideológico fijado en los imaginarios colectivos. Este procedimiento estilístico típico de la ironía es muy evidente en su último libro *Ova completa*, por ejemplo en esos versos en los que la poeta denuncia la corrupción de las instituciones sociales, de los cargos públicos: «¿—y qué me va a pasar?! —depende del comisario de turno/ si le toca a Loíacano/ por ahí la saca barata/ y en menos de unos días está afuera» (Thénon, 2001: 185). Su voz poética es un grito que no encuentra salida, que se choca contra las paredes de los edificios sociales y queda encerrado en la habitación sin puertas ni ventanas de lo inexplicable: «—¿dónde está la salida?! —¿perdón?! —[...] —no/ no hay salida/ [...] no/ ya es muy tarde/ desde las diez hay entrada prohibida» (Thénon, 2001: 184). No hay salida, no hay alivio ni respuesta: todo se hunde en la condición de fragilidad del hombre moderno, no existen manijas a las que agarrarse. Susana Thénon destruye todos los clichés de su época, incluso aquellos relativos a la sexualidad y las categorías de género. Nunca se definió como escritora feminista, muy de moda en aquel momento, pero tampoco se puede decir que está adentro del canon falocéntrico. Su actitud es, más bien, como la del salmón, en contra de la corriente. No le importa decir lo que piensa, ni crearse enemigos, sus ideas se manifiestan claramente en sus poemas. De acuerdo con Reisz el suyo es un grito exasperado en contra de un feminismo delirante, de un imperialismo norteamericano, de una crítica literaria *snob*, y sobre todo, de un antimoralismo o un moralismo al revés (Reisz, 1988: 184).

Deconstrucción de las categorías de género

*De madrugada
Ella se tocó las manos.
Ella recuerda que nada importa
aunque su sombra siga corriendo
alrededor de la noche.
(«Ella»)*

Leer los poemas de Susana Thénon es arrojarse a un mar hecho de arena, impalpable, doloroso. El mundo que su mano va representando está hecho de abismos lejanos y aparentes, de espejos que reflejan caras que no existen, «rostros en los atardeceres», las manos no acarician, sino que arañan cuerpos de papel. El sujeto poético de sus poemas está perdido entre las máscaras del tiempo y del espacio, siempre en busca de una identidad que se le desliza entre los dedos.

228 229

Los poemas de Susana Thénon actualizan una ruptura con el discurso que desde siempre impone a la mujer un rol subalterno y dependiente del hombre. Alicia Poderti afirma:

Si aceptamos el argumento de Foucault acerca de que lo «verdadero» depende de quien toma control del discurso, entonces es razonable pensar también que la dominación de los hombres sobre los discursos ha atrapado a las mujeres, durante mucho tiempo, en una red de unas «verdades» masculinas (Poderti, 1995: 70)

En acuerdo a Poderti, estas verdades masculinas imponen división de los géneros sexuales y discriminación de la mujer. Las estrategias irónicas en los poemas de Thénon actúan imponiendo una reflexión y una toma de conciencia de los procedimientos de exclusión de la mujer. Obsérvese por ejemplo el poema «And so are you» de *Ova completa*:

[...]
vos sos poeta ¿no?
o Sappho made in Shitland
poetisa
¿no ves que es mujer?
vamos mujer
[...]
(Thénon, 2007: 141)

La aclaración irónica «vos sos poeta ¿no?/ [...] poetisa» opera mostrando y ridiculizando la construcción cultural falocéntrica del sustantivo «poetisa». En acuerdo con Gamboa este poema va creando un doble juego a partir de subrayar la percepción de externa de la figura social de la poeta a través de la enunciación del oficio en femenino, desde un punto de vista despectivo. (2013: 6, 7). El sustantivo «poeta» tuvo por mucho tiempo y, en parte, sigue teniendo todavía, una denotación excluyente de género masculino. Según Aldana, Nicanor Parra impuso

una revolución en la definición del mismo, asociándolo tanto a la mujer como al hombre. Thénon en sus poemas actualizó tal renovación referencial.

[...] Se podría plantear que el impulso revolucionario que Parra introdujo en la poesía, imponiendo una forma de ampliar la concepción que encerraba el sustantivo «poeta», se actualizó en la fuerza corrosiva de los últimos poemas de Thénon, señal del destino de una escritura impiadosa, dispuesta a golpearle los ojos a sus lectores (Aldana, 2001: 2).

Obsérvese también el poema inédito, *Las mujeres poetas*:

las poetas mujeres
tenemos que juntarnos
para salir
para enfrentar
la humanidad hostil
pero hay que hacerlo con dulzura
¡FEMINEIDAD!
Las poetas mujeres
hemos de unirnos
para vencer
a poemazo limpio
aunque nos tiren la casa abajo
a pedradas
a pleonasmos
las mujeres poetas
debemos mantenernos codo a codo
pero sin manosearnos
cheak to cheack
pero sin chequearnos
a tête à tête
pero si pecharnos
muy difícil
las mujeres poetas
hemos de divorciarnos
¿y de quién? ¿y de quién?
De las mujeres poetas.
Hombres no hay hacía rato
31- VIII-86 (Thénon, 2012: 117)

Los juegos de palabras, las interferencias con lenguas extranjeras junto a términos del lenguaje callejero y del tango («*cheak to cheack* pero sin chequearnos»⁶, «*a tête à tête* /pero sin pecharnos»⁷) actúan creando una con-fusión lingüística y una contradicción discursiva. Barrenechea indicó la contraposición de códigos y registros diversos en los poemas de Thénon como «naturaleza heteroglósica del lenguaje y heterogénica del discurso».

Toda diferencia a la regla implica discriminación y aniquilación. La mujer, por su carencia fálica, ha sido desde siempre considerada inferior al hombre y, desde Aristóteles a Freud, la tradición relega a la mujer un rol subalterno a los de los

hombres. Las poesías de Susana Thénon rompen con todas las clasificaciones de género, mostrando su raíz artificial; no hay una mujer que habla ni un hombre, simplemente un ser que codifica en mensajes sus emociones y pensamientos. En acuerdo con Ostrov, la categoría del género propone pensar lo masculino y lo femenino no como correlatos psíquicos naturales del sexo anatómico, sino como construcciones fundamentalmente culturales que interpretarían las diferencias anatómicas (Ostrov, 2004: 16). No sería azaroso suponer que el cuerpo en algunos poemas de Thénon indique no tanto el cuerpo humano de un individuo, sino que sea símbolo del corpus de leyes sociales y culturales que imponen roles sociales de género y discriminación: «Despojémonos de todo aquello/ seguro/ que se proyecta al exterior [...] Despojémonos de todo cuanto/ nos conformó a imagen y semejanza nuestra», (Thénon, 1958: 29). El uso del modo imperativo del verbo «despojar» opera como exhortación a la de-construcción de la «imagen y semejanza nuestra». En acuerdo con Ostrov, la materialidad corporal —el cuerpo como materia— conformaría una instancia lingüísticamente establecida, constituida como efecto de un proceso de materialización llevado a cabo por y a través del lenguaje (2004: 18). Las construcciones sociales de género y del estereotipo de hombre como ser superior y dominante y de la mujer como creatura frágil es evidente en el poema VI de *Edad sin tregua*:

230 231

La rosa
perdida
de sexo ligero,
el tifón
del borracho
en el mar
del asfalto,
socorro,
aledaños
del sol,
que estoy solo
a mi lado
(Thénon, 2007: 39)

«La rosa perdida/ de sexo ligero» remite a la figura de la mujer débil y superficial construida por siglos de paradigmas de escritura falocéntrica. «El tifón/ del borracho» simboliza el hombre según los atributos de fuerza y poder, siendo el tifón una fuerza destructiva. La incomodidad que la instancia poética advierte por estar encasillada en el rol social de la mujer es evidente en el poema «Ahora» de *Edad sin tregua*:

La vida es esta cosa doméstica
que manoseo todos los días
con indiferencia,
con la pasividad de un ave de corral,
sin sueños.
La vida no tiene ese color
que se presiente de lejos,

nos hipnotiza
con su arco iris
de impúdica esperanza,
¿Y después, después qué?
pero ahora pienso
en la vida.
Esa prostituta.
(Thénon, 1958: 35)

Thénon trata de los prejuicios relativos a la figura de la mujer, encerrada en casa y que trascurre sus días en la indolencia, pasividad e «indiferencia» de las tareas de la casa. El modelo de la mujer como figura relegada a las actividades domésticas se construyó en el siglo XIX. Este prototipo de mujer pasa su días en casa, mirando a la vida detrás de una reja como lo que Adriana Crolla, define como «ave de corral»⁸ a la que se asocia el acto de «ver/ mirar». De acuerdo con Crolla esta imagen define un estadio femenino caracterizado por el sometimiento a la tradición masculina y a la perpetuación del papel que la sociedad le asignó (Crolla, 2010: 19). Según la crítica, «el espacio privado a las que fueron confinadas las mujeres a lo largo de los siglos (el gineceo, la habitación, la cocina, la casa) les brindaba protección y las salvaba de los “perversos efectos” del afuera, al mismo tiempo las auto-recluyó y las condenó a su propia auto-inconsciencia». (Crolla 2010: 17). Por lo que la presentación de los dos estereotipos ponen en acto una reflexión sobre la imagen de la mujer como ser «de sexo ligero» construida por la cultura falocéntrica, confinada en casa como «ave de corral».

Thénon deconstruye el significante cuerpo que siempre ha sido interpretado y definido por la cultura en función de determinados rasgos anatómicos excluyentes para la identificación de cuerpo–mujer y cuerpo–hombre. En acuerdo con Laura Scarano el cuerpo es una ficción culturalmente operante, porque nunca se piensa en el cuerpo como algo separado de su género, nunca se ven cuerpos sino estamos acostumbrados a ver hombres y mujeres con cuerpos que representan esa condición sexuada (2007: 42). En el poema «No» del libro *El habitante de la nada* se muestra y se niega la «jaula» en la que está confinada la mujer:

ME NIEGO a ser poseída
por palabras, por jaulas,
por geometrías abyectas.
Me niego a ser
encasillada,
rota,
absorbida.
(Thénon, 1959: 52)

La poeta va volcando el rol de la mujer «encasillada», cumpliendo lo que Juan Mukarovsky define como la «función estética» de la poesía (Scarano, 2007: 72). De hecho el lenguaje poético thenoniano no es «estéticamente indiferente» (Scarano, 2007: 72), sino que tiene la función social de mostrar lo construido de la imagen de hombres y mujeres tanto desde una mirada falocéntrica como feminista.

Susana Thénon rompe el vidrio de las apariencias relativas a la imagen de la mujer—poeta enferma, deprimida, alcohólica, anoréxica típica de los años '70 y grita en contra de estos estereotipos. Obsérvese el poema «La antología» perteneciente al libro *Ova completa*:

¿tú eres
 La gran poitisa
 Susana Etcétera?
 [...]
 de tu poesía y alrededores
 es esa profesión —aaah ¿cómo se dice?—
 [...]
 Porque tú sabes que en realidad
 lo que a mí me interesa
 es no solo que escriban
 sino que sean feministas
 y si es posible alcohólicas
 y si es posible anoréxicas
 y si es posible violadas
 y si es posible lesbianas
 y si es posible muy muy desdichadas
 [...]
 (Thénon, 2007: 182–183)

232 233

La ironía, en este poema, golpea a la puerta de todo lo construido para escarnecerlo y destruirlo; el suyo es un ataque a la crítica y a los editoriales de la época que venden e incrementan la proliferación de modelos de las poetisas—mujeres («la poitisa»).

Susana Thénon crea, a través del lenguaje, un yo poético que se desliza en contra de todo lo pre—construido, buscando una voz propia, que no es el recuerdo de algo preexistente. Desde los versos de sus poemas se dibuja un alma pura, que no puede ser definida ni imaginada, por ello afirma que nuestra imaginación está forjada «por dientes y espejos» (Thénon, 2007: 27) que no nos pertenecen por naturaleza, sino que heredamos culturalmente. Este ser puro, por el contrario, no tiene ninguna herencia, se escapa de todo esto, vive en un estado de sobrevuelo constante.

Con este trabajo nos proponemos despertar el interés y colaborar en el conocimiento de la obra de esta poeta que se está volviendo siempre más actual hoy en día, especialmente en el contexto de la poesía de género. Su voz se hace escuchar, rompe los versos, rasguña las páginas y atrapa los pensamientos. El suyo es un grito de desesperación escondido detrás de una ironía amarga, sus poemas son las dos caras de la luna: su estilo tan perturbador esconde una verdad desconcertante, la de un mundo de reglas e imposiciones culturales impuestas por una tradición falologocéntrica. Los poemas de Thénon destruyen todo edificio cultural y social preconstruido; su sensibilidad revolucionaria y su genio increíble, justifican que alcance la visibilidad que merece.

Notas

¹ Julián Troksberg es director de una serie de documentales, *Biografías de la literatura*, para el canal *Encuentro* (2015–2016). Produjo un documental sobre Susana Thénon, *Biografías de la literatura / Susana Thénon*, que se presentó en los últimos meses de 2016.

² Según información brindada por Alicia Parodi, amiga de la poeta, Troksberg tomó contacto con poetas y amigos de Susana Thénon.

³ Actualmento *Liceo n° 1 «José Figueroa Alcorta»*, Av. Santa Fe 2778, Buenos Aires.

⁴ Cuya dirección era Viamonte 440, Buenos Aires.

⁵ Juan Carlos Martelli fue un escritor argentino (1934–2008) que además de haber sido director de la Revista *Agua viva*, dirigió también la revista *Casos y La Revista de los Jueves de Clarín*. Fue codirector de la revista *Diners* (junto a Miguel Brascó) y de la revista-libro *Cuadernos de Mr. Crusoe* (junto a Horacio Verbitsky). Datos extraídos de «Murió el escritor Juan Carlos Martel», Agencia Telám, Revista online *La voz*, Viernes 18 de abril de 2008) http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=181630 (Consultado el 23/12/2015)

⁶ Las voces «checar» y «chequear», creadas por influjo del inglés «to check» «comprobar», son correctas y equivalentes con el significado de «someter, algo o a alguien, a examen, control o verificación», voy a checarme—chequearme la presión; hay que checar—chequear la graduación de los lentes. (BETA Academia mexicana de la lengua) <http://www.academia.org.mx/espín/Detalle?id=98> (Consultado el 17/01/2016).

⁷ Pechar: Pedir prestado algo, particularmente dinero (TC.); solicitar (LCV.); sablear// empujar, arremeter// embestir con el pecho una persona o caballo; empujar o dar con el pecho (LS.). Ricardo García Blaya, *Diccionario del Lunfardo Todo tango*, <http://www.todotango.com/buscar?kwd=pechar> (Consultado el 17/01/2016)

⁸ *Expresión usada por la misma Thénon en el poema «Ahora».*

Referencias bibliográficas

1. Sobre género

AA:VV (1995). Para leer la literatura argentina, Escrituras, cuerpos y sexualidad, en *Tramas* (Vol. I, n. 2). Córdoba: Ediciones del Caminante.

BEMBERG, M.L. (1972). *El mundo de la mujer*. [Recuperado en línea]. Consultado el 13 de enero de 2016 en <https://vimeo.com/14196200>.

CROLLA, A. Y VALLEJOS, O (2010). *Estudios comparados de la literatura actual*. Santa Fe: Ediciones UNL.

FEMENÍAS, M.L. (2000). *Sobre sujeto y género, lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.

GENOVESE, A. (1998). *La doble voz, poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

LİPOVETSKY, G. (1999). *La tercera mujer*. Barcelona: Editorial Anagrama.

LOPEZ GIL, M. (1999). *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

MORGAGE, G. (2001). ¿Existe el cuerpo... (sin el género)? En *Sexualidad*

y educación, *Ensayos y experiencias* (38), año 7, Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.

OSTROV, A. (2004). El género al bies, cuerpo, género y escritura en *Cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción Editora.

PIÑA, C.; ALVAREZ, M.A.; GARCÍA, A.M.; JARA, S.; MOURE, C. (1997). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires, Ediciones Biblos.

PODERTI, A. (1995). Una literatura del noroeste: escritura femenina, cuerpo y discurso. Escritura, Cuerpo y sexualidad, en *Tramas* 1(2), Córdoba: Ediciones el Caminante.

SCARANO, L. (2010). *Sermo intimus, modulación histórica de la intimidad en la poesía española*. Mar de Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar de Plata.

——— (2007). *Palabras en el cuerpo, Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos. 234 235

2. Diccionarios

ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA, *Beta* [en línea]. Consultado el 17 de enero de 2016 en <http://www.academia.org.mx/esp/Detalle?id=98>.

GARCÍA BLAYA RICARDO, *Diccionario del Lunfardo, Todo tango* [Recuperado en línea]. Consultado el 17 de enero de 2016 en <http://www.todotango.com/buscar/?kwd=pechar>.

3. Bibliografía específica de y sobre la obra de Susana Thénon

ALDANO, F. (2001). El caos preparado como una fiesta, en *La morada imposible, de Susana Thénon*, (294), Buenos Aires: Ediciones Corregidor [Recuperado en línea]. Consultado el 18 de noviembre de 2016 en [file:///C:/Users/Utente/Desktop/bazar%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Utente/Desktop/bazar%20(1).pdf).

BARRENECHEA, A.M. (2015). Metamorfosis de espacios, acontecimientos y sujetos textuales en un poema de Susana Thénon. En *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, (n. 50). Buenos Aires: Collection Interamer [Recuperado en línea]. Consultado el 12 de enero de 2016 en http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_barre.aspx?culture=en

——— (2007). *Génesis de tres distancias de Susana Thénon*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

——— (1997). Susana Thénon y su subversión del canon. En *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Universidad de Buenos Aires: Oficina de publicación del C.B.C.

THÉNON, S. (2012). *La morada imposible*. Tomo 2. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

——— (2007). *La morada imposible*. Tomo 1. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Morrone, Manuela

«Susana Thénon, una voz fuera del cánón». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 225–235.

Fecha de recepción: 13 · 12 · 16

Fecha de aceptación: 26 · 05 · 17

Las poéticas de Beatriz Vallejos y Juan L. Ortiz: una lectura de la diáspora zen

Abigail Raynoldi*

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

El presente trabajo, en sus diferentes momentos, tiene como reunión la *poesía*. Se considera la perspectiva comparada como una oportunidad única, como dice Franco Carvalhal, para escenificar «interrelaciones culturales y literarias» entre postulados del budismo zen, la poesía japonesa *haiku* y las poéticas de dos escritores de nuestra zona: un pasaje rápido por el referente entrerriano Juan L. Ortiz y principalmente la poeta santafesina, Beatriz Vallejos.

236 237

Palabras clave:

· estudios comparados · Juan L. Ortiz · Beatriz Vallejos · poesía japonesa · budismo zen

Abstract

This work is, at every step, aimed at *poetry*. A comparative perspective is considered to be one unique opportunity to represent, as Franco Carvalhal says, «cultural and literary interrelations» between hypotheses of Zen Buddhism, Japanese poetry *haiku* and the poetry of two local writers: a fast description of Juan L. Ortiz, our guide from Entre Ríos, and mainly Beatriz Vallejos, the poet from Santa Fe.

Key words:

· Comparative studies · Juan L. Ortiz · Beatriz Vallejos · Japanese poetry · Zen Buddhism

* Profesora de Letras (2016) y Maestranda en la Maestría en Didácticas Específicas de la Universidad Nacional del Litoral. Docente en escuelas medias de la ciudad de Santa Fe. Coordinadora de talleres literarios fijos y virtuales para adolescentes y jóvenes. Ha recibido distinciones por su labor poética, la última otorgada por los escritores Claudia Masin y Osvaldo Bossi por su poemario *La hija de las preguntas. Investiga sobre didáctica de la poesía en la escuela secundaria*.

*si nos rozara (y cuánto nos roza)
devendríamos al instante lo que siempre fuimos,
somos.*

REYNALDO JIMÉNEZ

La diáspora y la hospitalidad

Nuestro itinerario por las poéticas de los escritores *de la zona* Beatriz Vallejos (Santa Fe, 1922–Rosario, 2007) y Juan Laurentino Ortiz (Puerto Ruiz, 1896–Paraná, 1978) no interroga por una pureza regional o nacional literaria sino que, por el contrario, le interesa «leer lo local *en contrapunto*, o en redes, con lo mundial» (Gramuglio, 2009: 21). Susana Romano Sued afirma que las entidades de la tradición, la memoria y la historia cultural se sustentan en concepciones de lo «propio», lo «otro», «identidad», «diferencia», como una necesidad de delimitar la pertenencia y la pertinencia de los mundos propios y ajenos, de establecer los límites identificatorios y sus señas, atribuyendo y reconociendo lo que es de uno y de otro. La pregunta que nos extrapola de esta visión sesgada tiene que ver con en qué medida es importante la condición de original, de origen; cuán nacional puede ser una teoría o una idea; cuánto de «influencias» ajenas tiene una obra local (Romano Sued, 2002: 160). Así,

si entendemos la cultura de una comunidad, de una nación, como resultante de procesos diversos de incorporación de factores de distinta y múltiple procedencia, y que lo que la hace propia es justamente los modos particulares que una comunidad tiene para transitar esos procesos, entonces, el combate por la autonomía, la pureza, la originalidad absoluta, deja de tener sentido (2002: 161).

Dentro de la circunscripción literaria también resulta agotadora e infructuosa la pretensión del supuesto original ya que «la literatura es ese territorio flexible que proporciona el lugar de las más inesperadas relaciones y los más paradójales encuentros en todo instante (...)» (Romano Sued, 1995: 56). «La literatura alberga la diáspora de la escritura», esa transmisión de contenidos y formas de otros idiomas. «Se podría pensar que una lengua sólo alcanza su plenitud cuando es capaz de incluir en sí muchas otras, cuando tiene los órganos para asimilar, haciéndolas suyas, esencias extrañas» (1995: 56). Lo interesante de este desplazamiento de elementos, ya pensándolos como culturales y literarios, es ver cómo cada cultura o literatura labra su apropiación o transformación al incorporarlos. La «hospitalidad»¹ del gesto hace que existan poéticas —como las que nos convocan— que en su territorio textual amparan diversas filiaciones o redes con otros universos lingüísticos y/o literarios. El doble tráfico, dispersión y apropiación, dialoga en una frontera no fija, en límites que discurren y se corren provocando lindes permeables, porosos. Nuestra lectura se acerca a los bordes, a la vecindad provocada entre la diáspora de una tradición literaria japonesa, y el hallazgo de algunas de sus particularidades textuales en las poéticas de Juan L. Ortiz, y principalmente, Beatriz Vallejos. Situamos

el recorrido en «redes transnacionales», indagando en las articulaciones de lo local con lo universal y teniendo en cuenta que, cada obra contiene y organiza su propia poética y espera lectores que activen los hilos intertextuales (Crolla, 2005: 74).

Poesía y silencio

La poesía, más cerca del orden de lo sensorial, no se apura frente a «las exigencias de la comunicación inmediata donde el lenguaje es instrumento para algo que sucede fuera» (Genovese, 2011: 15). De la ilusión de transparencia y pragmatismo, la poesía se aleja planteando otras singularidades de experiencias con lo real. Con una apariencia de distracción, de ineficacia (2011: 16), una de sus mayores labores es su posibilidad de significar en el silencio, en el espacio blanco circundante. «Tomo del silencio las palabras que me son necesarias» manifestaba Beatriz Vallejos (Vallejos, 2012: 300), con la evidencia del lenguaje poético como aquel que tensa lo percibido, como ese discurso que, frente a la valoración social de la elocuencia, acepta la mudez (Genovese, 2011:17).

238 239

La poesía en su práctica, en su hacer desplazado, recupera el silencio, como si fuese un grado cero de lo dicho, y, a la vez, ese silencio necesita el regreso a un grado cero de la normatividad lingüística. Un vacío creado para encontrar el propio ritmo, la propia sintaxis, la puntuación dentro de la cual respirar y el tono, esa cámara de resonancia de la subjetividad. Ese silencio, esa introspección radicalizada, en esa mudez, la inactualidad del discurso poético frente a los otros discursos (2011: 17).

«Me ciño tanto que quizás algún día me quede callada» (Vallejos, 2012: 308). Nacido de la palabra, el poema desemboca en algo que la traspasa, reflexiona Octavio Paz (Paz, 1972: 111). Un trazo de lenguaje que, al albergar su resto, su propio suplemento, su parte inasible de sentido (Dalmaroni, 2009: 1), dilata el significado, extiende el eco de su vacío: «el poema es una careta que oculta el vacío» (Paz, 1972: 13).

Zen y haiku

Históricamente, el Zen se configuró como una fase ulterior del primitivo Budismo hindú que tenía como líder fundador al gran Buda Sakyamuni (Suzuki, 2014: 37–38). Pasado el tiempo, los líderes budistas de China y Japón aplicaron los principios de su fe a las condiciones de vida y necesidades religiosas del pueblo. Esta readaptación amplió más la brecha entre el Budismo inicial y el Zen posterior, aunque Suzuki expresa que quienes quieren manifestar que éste último se desvincula de su origen deben pensar que todo aquello que es un organismo vivo no queda jamás en el mismo estado de existencia y atraviesa muchas etapas del devenir:

El denominado Budismo primitivo es la semilla; por ésta nació el Budismo del Lejano Oriente con la promesa de un desarrollo aún mayor (...). Entre las muchas sectas budistas que surgieron, especialmente en la China y el Japón, descubrimos un orden único que proclama la transmisión de la esencia y espíritu del Budismo directamente desde su autor (...). Este orden es uno de los aspectos más significativos del Budismo (...). La «Doctrina del corazón–de–Buda» es su nombre escolástico, pero se conoce más concretamente como «Zen» (2014: 37–38).

La línea Mahayana, de la que proviene la secta que nos preocupa, proclama que todos están dotados de la naturaleza de Buda y/o que todos pueden convertirse en Buda. Una diferencia importante en el camino de la indagación por la trascendencia espiritual² destacado por su practicidad. El Zen, «meditación», propone la experiencia personal como esencial puesto que es individual la percepción del «satori». El satori es una «súbita luz mental que ilumina la nueva verdad, esa que nunca pudo concebirse porque se lo impedía la barrera de preconceptos, de los contenidos intelectuales» (Wolpin, 1998: 8). Concebido como el desapego de la tiranía del intelecto y del racionalismo, del despotismo del ego, el satori se da en el hallazgo de una nueva naturaleza del Yo. Vinculado a una emancipación espiritual, en él no existe más el tormento, la atadura de los pensamientos o sentimientos, la prisión de las circunstancias. Estado en el que se capta la vida tal cual ésta fluye, y se la debe vivir como un pájaro vive en el aire, sin intelectualizar su vuelo sino de manera orgánica y espontánea. Vivir el Zen es poseer una nueva percepción interior de la realidad y un retorno al hogar original, al Yo real, sin nudos con lo terrenal (Suzuki, 2014: 72, 76, 83, 118).

Matsuo Bashō (1644–1694), uno de los principales poetas del haiku, apuntaba en su *Libreta de Mochila*: «nada de lo que se anota es valioso si no es visto con ojos nuevos» (Genovese, 2011: 127). Percepción re–creada, ligada a la experiencia del satori. El haiku como lo que sucede «aquí y ahora» capta la visión del instante en el que la vida, el universo fluye. Su escritura apuntaba al núcleo vital de la vida zen ya que se equiparaba «vivir el Zen» con «vivir la poesía»³. Poesía como un camino hacia el centro del ser (Wolpin, 1985: 17), un sendero para develar aquello que siempre estuvo delante⁴. El conocimiento poético representa una verdadera comunión del espíritu con las cosas. Haiku y satori conjugan el momento en que el factor externo e interno se funden⁵.

Haiku, un «acontecimiento breve» donde el significado no es espeso ni rico, «y lo único que se puede hacer es repetirlo», menciona Barthes. No admite comentario, por el contrario, su constituyente es el «vacío de la palabra», el suspenso del lenguaje⁶ (Barthes, 1991: 10).

Una flor diurna/ cierra sus pétalos/ como si rezara. *Takashi*. (Wolpin 1985: 114)

Mirar lo que el poema señala, leer una impresión. Lo universal que está en nosotros con lo universal que está en el mundo se reúnen configurándonos como parte de algo más que nos abarca y sobrepasa. Nuestro único trabajo: asistir a una experiencia.

Juan L. Ortiz y la experiencia con el universo

Un «caso extraordinario de articulación fuerte de lo local con lo universal» (Gramuglio, 2009: 22) lo es el entrerriano Juan Laurentino Ortiz. En toda su poética manifiesta claras filiaciones con la escritura y tópicos orientales. Su texto *Fui al río...* patentiza la experiencia zen:

Fui al río, y lo sentía/ cerca de mí, enfrente de mí. / Las ramas tenían voces/ que no llegaban/ hasta mí. / La corriente decía/ cosas que no entendía. / Me angustiaba casi./ Quería comprenderlo,/ sentir qué decía el cielo vago y pálido en él/ con sus primeras sílabas alargadas,/ pero no podía./ Regresaba/ —¿Era yo el que regresaba?—/ en la angustia vaga/ de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas./ De pronto sentí el río en mí,/ corría en mí/ con sus orillas trémulas de señas,/ con sus hondos reflejos apenas estrellados. / Corría el río en mí con sus ramajes. / Era yo un río en el anochecer, / y suspiraban en mí los árboles, / y el sendero y las hierbas se apagaban en mí. / Me atravesaba un río, me atravesaba un río! (Ortiz, 2006: 154)

240 241

Los primeros versos anudados a la angustia de la voz poética, sufriente por su incomunicación con el lenguaje de la naturaleza, del río. Una creencia de que allí había sentidos para desvestir intelectualmente: «Me angustiaba casi. / Quería comprenderlo». Para el Zen la angustia exterioriza la atadura del Yo asentado en el ego, aferrado a cuestiones mundanales, esclavizado por la lógica racional. En esta indagación, la voz poética atiende a que su vínculo con el universo no es puro y, que para ingresar en una unión orgánica y comprender al río, «debía serlo»⁷. El objetivo es ir sin amarras a las experiencias del nuevo lazo con el universo y es preciso rechazar toda lógica racional para lograrlo. «De pronto» aconteció el satori. Suzuki explica que cuando la mente humana está lista para el satori, éste cae sobre uno por doquier, «un sonido inarticulado, una flor que brota, o un incidente trivial, son la condición que abrirá la mente al satori» (Suzuki, 2014: 117–118). El texto exhibe el desenlace de amalgama total con el universo: «era yo un río al anochecer».

Beatriz Vallejos, *tan de aquí que parecía de otra parte*

También constituida como una articulación fuerte de lo local con lo universal, la poética de Beatriz Vallejos evidencia filiaciones con Juan L. Ortiz y los poetas orientales trazando un paisaje de nominaciones e influencias con los que fija las cuentas escriturarias de su *Collar de arena* (2012): «No sé cuándo ese collar tendrá su último poema», «cada nuevo libro es un enhebrarse en el mismo hilo» (Vallejos, 2012: 303, 307).

Un verso de Juan L. Ortiz («¿qué significa el cerco crepuscular...?») desemboca en un poema bautizado con el nombre del autor:

Juan L. Ortiz

Qué significa la luz, a esta hora/ que se detiene al puente de/ los llamados de los remansos;/ el lado de sí que traía la lejanía / todo el rosado y el lila percibidos/ no de la convicción de los sentidos/ sino de algo que por sí ascendía y/ entrara a la danza de las pausas/ y nada fortuito aconteciera al hilar/ de las sedosas reminiscencias de los/ ademanes de la invocación, ah/ callada, silenciosa receptora de las/ señales del aire, a esos cielos, a esa/ hora de ángeles. (2012: 132)

De modo similar a Ortiz, el despertar zen también se evidencia en la escritura de Vallejos. En *Está de seibo la sombra del timbó* (1987) leemos al final del poema *Pasión del jacarandá*

-lejanías/ no tengo nombre soy/ este atardecer. (Vallejos, 2012: 180).

anexándose así al verso: «era yo un río en el anochecer». En el prólogo a *El zen en la literatura y la pintura* de Samuel Wolpin, la escritora sentencia con palabras de Toho: «haiku es unirse a las cosas y sentir su naturaleza profunda» (Wolpin 1985: 6). Posesión de un saber sobre lo poético y lo vital: «soncco del árbol bello/ no sabe que es azul/ tampoco sabía yo/ que mi corazón es/ un poblado de luciérnagas» (Vallejos, 2012: 197).

La «humildad zen» es una posición de aprendizaje frente a la naturaleza. Los principales maestros dijeron que todo poema debe ser siempre espontáneamente nuevo: «aprende de los pinos, aprende de los bambúes. Aprender: eso es haiku (...)» (Wolpin, 1985: 6). «Maestros maestros son los árboles» (Vallejos, 2012: 228) enuncia Vallejos en *Donde termina el bosque* sujetando su poética con la existencia, con la humildad zen como gesto hacia el rostro del universo:

Lo insólito de la existencia está ahí, en esa escudilla rota donde florece un loto. Y toda la existencia se comprueba porque la poesía es camino de conocimiento y vida ella misma. Porque hay un principio ético inmutable: el de la suprema humildad. (1985: 6)

«El poema es la instantaneidad perdurable» (Vallejos, 2012: 303). Brevidad atemporal del haiku, como en *Ventana*: «el rostro de la noche/ madre selvas/ cómo florece el cielo» (2012: 197). Aunque en lo formal tiene más sílabas que un haiku, en su esencia «es un haiku». Y las palabras como presencias⁸, no como amontonamiento de signos, señalan una Naturaleza manifestada no como evasión⁹ sino como encuentro.

Conclusión

Recuperando los motivos iniciales, el trabajo tuvo como reunión la «poesía». Y el dispositivo de lectura de los estudios comparados nos permitió entender los movimientos de la «diáspora» de elementos del Zen y la poesía del haiku japonés y la «hospitalidad» de las poéticas de Juan L. Ortiz y Beatriz Vallejos al incorporar y reelaborar su influjo en textualidades locales. Qué articulaciones con lo universal tenían nuestros poetas fue el justificativo de estas páginas. Y cómo no, Vallejos condensa y sintetiza: «Una vez pensé de alguien que era enraizado y libre a la vez, transparente y a veces, ¿por qué no? algo entoldado. Y quiero para mí esta conclusión: *Era tan de aquí que parecía de otra parte* » (Vallejos, 2012: 304).

242 243

Notas

¹ La diáspora entonces es la llave de la transmisión literaria. Sería del todo imposible pensar cabalmente una literatura encerrada en sus fronteras monolingües: ello significaría la extinción de la literatura, tanto por su falta de transmisión hacia afuera (el elemento diaspórico), como por la ausencia de hospitalidad hacia adentro, sumida en una suerte de solipsismo con el consiguiente estancamiento del universo literario (Romano Sued, 1995: 13)

² Práctico en relación a la concepción hinduista. Suzuki alega que el misticismo de los hindúes es (...) demasiado complicado y, más aún, no parece tener ninguna relación real ni vital con el mundo práctico de particularidades en el que vivimos. El misticismo del Lejano Oriente —el Zen— es, por el contrario, práctico y sorprendentemente simple. (Suzuki, 2014: 43)

³ Naturalmente, el zen halla su más dispuesta expresión en la poesía que en la filosofía porque tiene más afinidad con el sentimiento que con el intelecto; su predilección poética es inevitable (Suzuki, 2014: 150).

⁴ En este sentido, Aldo Pellegrini reflexiona que no existe nada en la naturaleza que esté exento de poesía, pero aún así, se interroga en qué consiste esa extraña cosa que existe en todas partes, que está a la vista pero sin embargo no resulta visible para todo el mundo (Wolpin, 1985: 12–14).

⁵ El Zen es el océano, el Zen es el aire, el Zen es la montaña, el Zen es el trueno, y el relámpago, la flor primaveral, el calor estival y la nieve invernal; es más, mucho más que esto: el Zen es el hombre. Cuando se llega a entender la humilde flor agrietada en la pared, se entiende el universo y todas las cosas que están en él y fuera de él. (Suzuki, 2014: 55, 77)

⁶ El haiku reproduce el gesto indicativo del niño pequeño que muestra con el dedo cualquier cosa (el haiku no tiene acepción de sujetos), diciendo tan solo: ¡esto!, ¡mirá allá!, ¡oh!, ¡ah! (Carreras, 2014: 9).

⁷ Esto tiene estrecha relación con la tradición narrativa taoísta. Entre los muchos relatos, hay dos, el del pintor dragón y el del arpista que, en su contenido, señalan que es preciso que para llegar a un producto artístico perfecto, acabado, en consonancia con el universo, es fundamental *volverse, ser* aquello que se pretende expresar. En el primer cuento, el artista, para pintar un dragón, debió volverse dragón. En el segundo, el arpista logró sacar el mejor y más perfecto sonido de aquel arpa porque se olvidó de sí mismo y simplemente ejecutó aquello que el arpa deseaba (Wolpin, 1985: 105). Vemos así el ceñido nexo entre arte y existencia, dos caras de una misma moneda.

⁸ (...) no amontonaban palabras ni discursos sino que el poema estaba ahí, inamovible, como una presencia. (Garbatzky, 2004)

⁹ A la obra de Beatriz Vallejos la llamaban «paisajista» pero ella aclara que su paisajismo no es evasión sino encuentro (Vallejos, 2012: 292).

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. *El imperio de los signos*. [Recuperado en línea]. Consultado el 10 de abril de 2017 en: <https://es.scribd.com/doc/102296908/Roland-Barthes-El-imperio-de-los-Signos>
- CARRERA, A. (TRAD.) (2013). *Haikus de las cuatro estaciones*. Buenos Aires: Interzona.
- CROLLA, A. (2005). La verdad de Sancho Panza, «traductor» del Quijote. *El Hilo de la Fábula* (5). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- DALMARONI, M (2009). Lo que resta (un montaje). En *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- DUTHIE, T. (2008). *Poesía clásica japonesa*. Madrid: Ed. Trotta.
- FRANCO CARVALHAL, T. (2006). *Lo propio y lo ajeno, ensayos de literatura comparada*. Páginas 13–57. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- GARBATZKY, I. (2004) *Beatriz Vallejos: Somos una vibración infinita*. [Recuperado en línea] http://archivo.lacapital.com.ar/2004/10/10/seniales/noticia_139292.shtml Consultado el 10 de abril de 2017
- GENOVESE, A. (2011). *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GRAMUGLIO, MA. T. (2009). Interrelaciones entre literatura argentina y literaturas extranjeras. Debates actuales e hipótesis de trabajo. *El Hilo de la Fábula* (8/9). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- JIMÉNEZ, R. (2008). *Ganga*. Buenos Aires: Editorial Limón.
- ORTIZ, J.L. (2006). *Obra completa*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- PAZ, O. (1972). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PELLEGRINI, A. *La conquista de lo maravilloso*. [Recuperado en línea] <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/Pellegrini.html> Consultado el 10 de abril de 2017

ROMANO SUED, S. (1995). *El dilema de la traducción y la diáspora de la escritura*. Conicet. [Recuperado en línea]. <http://www.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/destacadas-divulgacion/2013/05/Template-gacetilla-el-dilema-de-la-traducci%C3%B3n-y-la-di%C3%A1spora-de-la-escritura.pdf> Consultado el 10 de abril de 2017

——— (2003). Mundos propios, voces ajenas: la otredad y la identidad en la traducción. *El Hilo de la Fábula* (nº 2/3). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

SUZUKI, D.T. (2003). *Introducción al budismo zen*. Buenos Aires: Ed. Kier.

VALLEJOS, B. (2012). *El collar de arena (obra reunida)*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario—Ediciones UNL.

WOLPIN, S. (1985). *El zen en la literatura y la pintura*. Buenos Aires: Editorial Kier.

Raynoldi, Abigail

«Las poéticas de Beatriz Vallejos y Juan L. Ortiz: una lectura de la diáspora zen». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 237–245.

Fecha de recepción: 17 · 10 · 16

Fecha de aceptación: 26 · 05 · 17

Convocatoria para la publicación y normas de presentación

La revista *El hilo de la fábula* convoca a investigadores y docentes interesados en publicar artículos y reseñas. *El hilo de la fábula* es una publicación anual que edita trabajos de investigación originales. Acepta contribuciones con la restricción de la evaluación positiva del referato externo.

Está indexada en el catálogo y Directorio del LATINDEX e integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas del CONICET (Resolución número 1855/13). En 2016 ha sido nuevamente evaluada para su permanencia para el período 2016–2019 obteniendo nuevamente el máximo nivel: Nivel 1, según los Criterios de evaluación de la calidad editorial del Sistema LATINDEX. Consulta: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/issue/view/598>

246 247

Los artículos que se presenten, centrados en problemas de los estudios comparados, no pueden exceder las 15 páginas (Times New Roman, letra 12, interlineado 1,5). Las reseñas no pueden exceder las dos páginas. Deben enviarse a la siguiente dirección electrónica: revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

En la página inicial debe constar el título del artículo en negrita; sin negrita nombre/s del/a/s autor/a/s, afiliación institucional, *curriculum vitae* de cada autor de no más de cinco líneas en una nota al pie de página indicada por un asterisco (*), resumen del artículo en inglés y en español y palabras claves en ambos idiomas.

Para el caso de reseñas, debe constar el título del texto de la reseña en negrita y debajo, nombre y apellido del autor de la reseña y afiliación institucional. En cursiva los datos del libro reseñado. Luego incluir un *curriculum vitae* de quien escribe la reseña de no más de cinco líneas. Ejemplo:

Identidad, memoria y región

Pampa Arán

Universidad Nacional de Córdoba

Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa de Gladis Onega. Buenos Aires: Grijalbo, 1999.

Las imágenes (fotos, tablas, cuadros, mapas, etc.) deberán enviarse por separado, en un archivo para cada una, en formato .jpg con una resolución mínima de 300 dpi.

Notas

Las notas introducirán información complementaria al texto (no bibliografía), y serán colocadas al pie o al final del trabajo. La llamada a una nota se indicará con numeración arábiga superíndice comenzando desde uno (1) luego de la palabra o signo de puntuación y sin espacio intermedio.

Bibliografía

Para citar la bibliografía seguirán las normas APA (American Psychological Association). Se consignará apellido del autor, año de edición dos puntos y número de página, sin espacio intermedio (Derrida, 2000:49). Las referencias bibliográficas completas aparecerán en el apartado al final Referencias bibliográficas, ordenadas alfabéticamente:

1. Libros:

De acuerdo al modelo: Apellido completo del autor, inicial(es) del nombre de pila (año). Título en cursiva (si tiene subtítulo, éste se consignará también en cursiva después de un punto). Nombre y apellido del traductor si lo tiene, del autor del prólogo, del comentador, etc. (número de edición entre paréntesis si corresponde). Ciudad: editorial. Ejemplo:

Spivak, G. (2003) *La muerte de una disciplina*. [Traducción al español: Irlanda Villegas] (2009) Xalapa, México: Universidad Veracruzana.

Si el libro tiene dos autores se consigna:

Vega, M. J. y Neus, C. (1998) *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos.

Si tiene más de dos:

Derrida, J. et al. (1998) *Le Rapport bleu. Les sources historiques et théoriques du Collège International de Philosophie*. París: Presses Universitaires de France.

Si el libro tiene director (Dir.), compilador (Comp.) o coordinador (Coord.) o editor (Ed.), se indica:

Crolla, A. (Comp.) (2011) *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

2. Artículos de revistas:

De acuerdo al modelo: Apellido del autor, inicial(es) del nombre de pila (año). Título. Nombre de la revista, año o volumen en cursiva (número) entre paréntesis, número de página/s consultada/s. Lugar: Editorial. Ejemplo:

Carvalho, T. (2007) «Veinticinco años de crítica literaria en Brasil. Notas para un balance». En *El hilo de la fábula* (nº 6), 185–194. Santa Fe: UNL

3. Capítulos de libros:

Si el autor del capítulo es el mismo que el del libro, seguir el modelo: Apellido del autor, Inicial(es) (Año) Título del capítulo. En Título del libro. Lugar de edición: Editorial, Tomo: Página/s. Ejemplo:

Borges, J.L. (1975) «El Congreso» en *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé. O.C. T. III: 20–32.

Si no coinciden autor del capítulo y libro, citar utilizando el apellido del autor del capítulo al cual se hace referencia siguiendo el modelo: Apellido del autor,

inicial(es). (Año) «Título del capítulo» en Apellido del autor, inicial(es) Título del libro. Lugar de edición: Editorial, página/s. Ejemplo:

Bessièrè, J. (2012) «Centre, centres. De nouveaux modèles littéraires». En Montezanti, M. A. y Matelo., G. (Coord.) *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*. Buenos Aires: Biblos, pp. 25–38.

4. Fuentes electrónicas

Libros:

Apellido completo del autor, inicial(es) del nombre de pila (año). Título del trabajo en cursiva [en línea]. Lugar: editorial. Consultado día, mes, año en <dirección URL>.

Artículos:

Apellido completo del autor, inicial(es) del nombre de pila (año): Título del trabajo sin comillas. Título [en línea]. Consultado día, mes, año en <dirección URL>.

248 249

Ejemplo:

Korda, L. (2001). La fabricación de un traductor. *Translation Journal*, 5(3) [en línea]. Consultado el 10 de noviembre de 2009 en: <http://accurapid.com/journal/17prof.htm>

Recomendaciones generales

Las citas irán entre comillas y con letra normal; fuera del párrafo irán sin comillas y en letra 10, respetando un espacio en blanco antes y después de la cita. Luego de una cita textual, consignar autor, año de la primera edición del texto y número de página. Ej.: (Derrida, 1972: 67). Siempre que se omita parte del texto citado, se escribirán tres puntos entre paréntesis: (...).

Las siglas irán en mayúsculas, sin puntos entre las letras. La primera vez que se mencione, deberá contener una aclaración entre paréntesis de su significado.

Cuando se quiera remarcar o destacar alguna palabra o expresión se usarán comillas dobles estilo francés (« »). También para indicar citas textuales dentro del texto; en títulos de capítulos de artículos dentro de una publicación y en los títulos de tesis no publicadas o cuando una palabra o frase se emplee como significado o traducción de otra. Las comillas españolas dobles (“ ”) serán utilizadas con idéntico fin cuando ya se esté dentro de comillas dobles estilo francés. En ningún caso se usarán las mayúsculas, negrita o subrayados.


Las palabras en otro idioma o registro siempre se destacarán en cursiva.

No dejar sangrías ni incluir números de página ni usar tabulación al comienzo de cada párrafo.

Aclaremos que no se aceptarán artículos que no se ajusten a las pautas indicadas.

Adriana Crolla
Directora

Adriana Crolla, Oscar Vallejos, Ivana Chialva y Ana Copes
Comité editorial

Se diagramó y se compuso en ediciones  UNL
Impresión: Docuprint, Buenos Aires, Argentina,
agosto de 2017.